

Kielen ja kirjallisuuden hämää

Päivi Mehtonen (toim.)

## KIELEN JA KIRJALLISUUDEN HÄMÄRÄ

Sähköinen julkaisu  
ISBN 951-44-5478-2

Copyright © 2001 Tampere University Press

*Myynti*

TAJU, Tampereen yliopiston julkaisujen myynti  
PL 617, 33101 Tampere  
puhelin (03) 215 6055  
fax (03) 215 7685  
sähköposti taju@uta.fi  
<http://granum.uta.fi>

*Taitto ja kannen toteutus*

Maaret Young

*Kannen layout*

Jyrki Siukonen

ISBN 951-44-5205-4

Juvenes Print-Tampereen Yliopistopaino Oy  
Tampere 2002

## Sisällys

Esipuhe .....	7
---------------	---

*Päivi Mehtonen:*

Johdatus hämäryyden historiaan, teoriaan ja käytäntöön .....	9
--	---

### I MENNEISYYDEN VARJOT: MURROSKOHTIEN RETORIikkaa JA POETIIKKAA

*Sari Kivistö:*

Skolastisen kielen kritiikki 1500-luvun humanisti- polemiikissa. Esimerkkinä <i>Hämäräin miesten kirjeet</i> .....	39
---	----

*Maria Salenius:*

Kopernikaaninen vallankumous ja retoriikan reformaatio. Maailmankaikkeus Jumalan kuvana John Donnen uskonnollisessa proosassa 1600-luvun Englannissa .....	60
--	----

*Teemu Ikonen:*

Valistusensyklopedia, epäjärjestys ja rapsodinen teksti .....	87
---	----

*Päivi Kosonen:*

Käännekohtien retoriikkaa. Kirkkaus ja hämäryys omaelämäkerrallisessa kirjoituksessa .....	110
---	-----

## II (JÄLKI)MODERNEJA HÄMÄRÄMIEHIÄ JA -NAISIA

*Kuisma Korhonen:*

Yö, varjot ja tulen virtuaaliset välähdykset.

Mallarmén kirous eli ranskalaisen obskurantismin perintö ..... 133

*Outi Alanko:*

Mitä Blanchot'n lukijalle tapahtuu?

*Thomas l'Obscur*, neljäs luku ..... 160

*Marika Tuohimaa:*

Hämärän kirjoitus Djuna Barnesin romaanissa *Nightwood* ..... 190

*Janna Kantola:*

Unia pimeydestä. Michaux, Ekelöf ja Saarikoski ..... 220

*Sakari Katajamäki:*

”Puuttuu metsä, puuttuu pelto...” Kieltoilmausten

epämääräisyydestä, monitulkintaisuudesta

ja epäsuoruudesta ..... 244

Kirjoittajat ..... 267

Henkilöhakemisto ..... 269

## ESIPUHE

Monimerkityksisyys ja hämäryys olivat avainsanoja 1900-luvun kirjallisuudessa ja ajattelussa, eikä perinne osoita ehtymisen merkkejä uudella vuosituhannellakaan. Käsillä olevassa teoksessa valotetaan eri näkökulmista nimittäjää, jota voisi kutsua *hämäryyden historiaksi ja teoriaksi*. Puhuttiinpa (jälki)modernista taiteesta ja taiteenteoriasta, tieteellisten jargonien vaikeaselkoisuudesta tai uskonnon arvoituksista, niitä yhdistävät kysymykset: miten ja miksi kirjoitus ajoittain näyttäytyy epäselvänä ja vaikeaselkoisena? Millaisia tarkoituseriä hämäryys palvelee – voiko se jo itsessään ilmaista jotakin? Miksi kieli, kerronta ja kuvaus niin helposti asettuvat selkeyden ja hämäryyden, tai kirkkauden ja pimeyden symboliikkaan?

Aihetta onkin mahdollista lähestyä sekä kirjoittamisen teemana (pimeyssymboliikka) että tekniikkana (mm. tietoisien hämärät kirjoitustyyli). Aihepiirin houkutuksista huolimatta tässä teoksessa ei ole tarkoituksena heittäytyä kirjoittamaan hämäryydestä hämärästi, luottaen lukijan sinnikkyyteen ja rajattomaan kärsivällisyyteen tutkimuksen oraakkelilauseiden äärellä. Kohdistamalla katse suoraan *itse* hämäryyteen alkaa silti hahmottua lukutapoja ja traditioita, joissa selkeys on ollut kaikkea muuta kuin itseisarvo. Alue on luonnollisesti valtavan laaja, ja käytännön syistä tässä kokonaisuudessa on rajoitettu lähinnä varhaisen uuden ajan ja nykykeskustelujen pisteittäiseen esitykseen. Osassa I rakennetaan näkökulmia varhaisempaan eurooppalaiseen

kirjoitukseen. Yksittäisten teosten ja kirjoittajien luennat paljastavat samalla laajempia malleja, joilla kieli ja kerronta ovat jäsenäneet kulttuurista tai omaelämäkerrallista (itse)ymmärrystä. Osassa II tuodaan esille keskeisiä moderneja ja jälkimoderneja keskusteluja eri kielialueilla, erityisesti Ranskassa. Monet kaunokirjallisuuden teemat näyttäytyvät lähes erottamattomina samanaikaisista filosofisista suuntauksista.

Motiivina yhteistyöllemme on toiminut se, että aihepiirin ajankohtaisuudesta huolimatta monista tässä käsitellyistä kirjoittajista ja teksteistä ei juuri ole suomeksi saatavilla materiaalia opiskelun ja opetuksen tarpeisiin. Teos ja kunkin artikkelin lopusta löytyvät kirjallisuusluettelot onkin laadittu palvelemaan erityisesti kirjallisuudentutkimuksen, filosofian ja filologian – myös aate- ja kulttuurihistorian – kosketuspinnoista kiinnostunutta lukijaa.

Haluamme kiittää Jenny ja Antti Wihurin rahastoa stipendistä, joka – yhdessä Tampereen yliopiston Tukisäätiön myöntämän avustuksen kanssa – mahdollisti kirjoittajien tapaamisia ja artikkelien alustavan työstämisen yhdessä. Tämän yhteistyön pohjalta syntyi myös johtamani Suomen Akatemian rahoittama projekti *Illuminating Darkness. Rhetoric, Poetics and European Writing* (SA 50992; teoksen kirjoittajista siinä ovat mukana Alanko, Kantola, Katajamäki, Kivistö ja Salenius). Kiitän lämpimästi myös Erna Oeschia hyödyllisistä kommentteista käsikirjoitukseen.

Huomautus toimituskäytännöistä: silloin kun kirjoittajat ovat halunneet korostaa kielen erityispiirteitä, käännösten alkuperäistekstit on sisällytetty mukaan vertailun helpottamiseksi. Artikkelissa mainittujen keskeisten henkilöiden elinvuodet puolestaan löytyvät kootusti teoksen lopussa olevasta henkilöihakemistosta.

Tampereella lokakuussa 2001  
*Päivi Mehtonen*

# JOHDATUS HÄMÄRYYDEN HISTORIAAN, TEORIAAN JA KÄYTÄNTÖÖN

*Päivi Mehtonen*

*Kirjoitus on joko avointa, hämärää tai monitulkintaista.  
(Quintilianus, Institutio oratoria.)*

*You tollerday donsk? N. You tolkatiff scowegian? Nn. You  
spigotty anglease? Nnn. You phonio saxo? Nnnn. Clear all so!  
'Tis a Jute. (James Joyce, Finnegans Wake.)*

Hämätä, hämärtää, hämmentää ... Suomen kielessä on monta pehmeäsointista sanaa, jotka kuvaavat epämääräisiä näkemisen, lukemisen ja tuntemisen tiloja. Sanojen maistelulla on tässä tapauksessa myös teknisempi taka-ajatus: hämäryys on vakiintunut suomenos kielen ja ajattelun ilmiölle, jota eurooppalaisissa valtakielissä ja kielitieteissä on kautta aikojen nimitetty pimeydeksi (*obscuritas, obscure, obscurity, Dunkelheit*). Sanakirjamääritelmän mukaan:

Hämäryys kirjallisuudessa voi olla tarkoituksellista tai tahatonta. Kummassakin tapauksessa ”hämärän” kirjoittajan merkitystä on vaikea ymmärtää. [...] Hämäryyden merkkejä ovat: elliptinen tyyli (löyhä lauserakenne, anakoluutti, asyn-



deton), vaikeatajuiset viittaukset ja merkityssuhteet, vanhan-aikainen tai koristeellinen kieli, yksityinen ja subjektiivinen kuvasto sekä vierasperäisten sanojen ja ilmaisujen käyttö.<sup>1</sup>

Vaikeaselkoista kirjoittajaa voi siis suomeksi luonnehtia ”hämäräksi”, mutta jos hän on tulkitsijan mielestä ”pimeä”, ollaan jo astetta patologisempien kysymysten äärellä. Kielen mieli ja mietlettömyys ovat kuitenkin aste-eroja paremminkin kuin omalakisista kategorioista.<sup>2</sup> Usein on lähes mahdotonta määritellä tarkasti, missä selkeys loppuu ja hämäryys alkaa, eikä yleistä kuvausta helpota sekään, että kyseessä on myös arvottava toiminta: kuinka erottaa vaikeaselkoisen tekstin kohdalla ”aito” taiteellisuus tai asiantuntevuus keinotekoisuudesta, syvällisyys latteudesta tai ylevyys naurettavuudesta? Onko hyvä puhuja tai kirjoittaja hyvä hämäränäkin – ja pelastaako selkeysikänsä latteaa tai epäjohtonmukaista esitystä?

Erilaisia hämäryyden luokitteluja on kuitenkin ehdotettu esimerkiksi erottamalla toisistaan yksittäisiin sanoihin perustuva (leksikaalinen) ja lauserakenteisiin nojaava (syntaktinen) hämäryys. Sanahämäryydestä on kyse seuraavassa omatekoisessa lauseessa:

---

<sup>1</sup> Hämäryyden (kr. *skotos*, *asafeeneia*; lat. *obscuritas*) vastaavista määritelmistä antiikissa ja keskiajalla ks. Lausberg 1990, §206, 953, 1067–1069; Fuhrmann 1966; Ziolkowski 1996. Siteerattu kirjallisuustieteellinen määritelmä on teoksesta J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms* (revised edition, Penguin Books 1982), ”obscurity”; vrt. myös *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton University Press 1993), ”obscurity”. Vanhemmista hakuteoksista ks. esimerkiksi J. G. Walch, *Philosophisches Lexicon, worinnen die in allen theilen der Philosophie, vorkommende materien und Kunstwörter Erkläret ...* (Leipzig 1775), ”Dunkelheit”.

Kirjoitukseni perustuu SA:n rahoituksella (hanke 39078) toteutettuun tutkimukseen hämäryyden käsittehistoriasta (*Voicing Obscurity*, tulossa 2002).

<sup>2</sup> Vrt. jälkimodernin tutkimuksen (esimerkiksi Deleuze 1990) kiinnostus paradoksia, *nonsense*-kirjallisuutta ja skitsofrenian kielellisiä rekistereitä kohtaan. Ks. myös Marika Tuohimaa (s. 211–212) poeettisen ja psykoottisen kielen yhtymäkohdista Julia Kristevalla.

Astuessani huoneeseen tunsin tompakin kylmän kosketuksen ja edellisen kävijän lovakrinin tuoksun.

Lauseessa toteutuvat edellä siteeratuista hämäryyden merkeistä ainakin vaikeatajuiset viittaukset ja vanhanaikainen kieli: lukija tarvitsee ”tompakin” ja ”lovakrinin” kohdalla sanakirjojen apua, mutta ymmärtämisen viiveestä huolimatta oikea merkitys on osoitettavissa (ensiavuksi sopii *Tavarasanakirja* I–II, Helsinki: Tieto 1922–1923). Jollekulle kielen vanhoja kerrostumia tuntevalle lause voi olla ilman sanakirjaakin selvä. Monta astetta vaikeampi hämäryys toteutuu lauseen (syntaksin) ja tyylin tasolla silloin kun tutut ja tavalliset sanat yhdistyvät käsittämättömiksi – tai ainakin aluksi sellaisilta näyttäviksi – lauseiksi tai sanajonoiksi. Seuraava esimerkki on 1900-luvun alun modernistista proosarunoa:

Olen kieliopin tutkija.

Me itkemme tai emme itke yhdessä.

Nämä. Ei ole serkkua.

Näillä on serkku hän on nunna.

Heidän serkkunsa näillä on useita yksi heistä on nunna.<sup>3</sup>

Olivatpa kirjoittajan käyttämät keinot mitä hyvänsä, lukijalle ne edustavat merkityksen toivottua tai ei-toivottua häirintää, joka saa hänet sitoutumaan tai olemaan sitoutumatta tekstin ehdottamaan lukusopimukseen. Hämäryys saattaa toimia signaalina, joka saa lukijan ärsyyntyneenä tai välinpitämättömänä luopumaan lukemisesta; toiselle se on haaste ryhtyä perehtymään tekstin ehdottamaan lukutapaan. Hämäryyden eri lajit ja esimerkit – joista lisää Sakari Katajamäen kirjoituksessa – kuitenkin paljastavat nopeasti, että siinä missä arki- ja asiakieli yleensä suosii taloudellista ja sujuvaa merkitysten välitystä, kaunokirjal-

---

<sup>3</sup> Gertrude Stein, ”A Grammarian” (1931): Stein 1973, 105 (suom. P. M.).

lisuudessa tilanne on aivan toinen. Erityisesti lyriikalle, jonka perinteiset runomitat muodostivat oman mutkikkaan koodistonsa, on jo antiikin keskusteluista lähtien sallittu vapauksia merkityksen ylivallasta.

Yleisemminkin kaipuuta vaikeataajuuteen on pidetty modernin kirjallisuuden ja *homo europeuksen* tunnuspiirteenä viimeistään manieristisesta barokkikirjallisuudesta lähtien (esim. Hocke 1959, 7–13). Kun viime vuosituhannen vaihteen myötä syntyi tarve arvioida päättyvää 1900-lukua, yhdeksi luonnehdinnaksi nousi käänne kohti negatiivisuutta ja vaikeaselkoisuutta kirjallisuudentutkimuksessa ja filosofiassa. Negatiivisuus ei tässä tarkoita niinkään kieltämisen pyhittämistä nihilismin nimissä, vaan kiinnostusta sitä kohtaan, mikä aluksi tuntuu sanoinkuvaamattomalta tai vaikeaselkoiselta (esim. Budick ja Iser 1996, xi–xv). Käänne näkyy tutkimuksen avainsanoissa kuten ”epämääräisyyskohta”, ”indeterminanssi”, ”epäjatkuvuus”, ”hämäryys”, ”fragmentaarisuus” ja niin edelleen. Yhtenä sen ilmenemismuotona on myös ollut kiinnostus vaikeaa ja nonsenssistä kirjallisuutta kohtaan ikään kuin malliesimerkkinä niistä lainalaisuuksista, joita *kaikki kieli* noudattaa. Mutta vähemmänkin radikaaleista lähtökohdista on mahdollista taustoittaa tätä käännettä ja etsiä hämäryyden historiasta paremminkin maltillisia jatkumoina kuin äkkinäisiä käännteitä.

Tarkoitukseni on seuraavassa hahmotella kielellis-kirjallisten obskurantismien perinnettä sekä niiden liittymistä valosymboliikan ja näkemisen vertauskuviin. Katsaus on tarkoitettu historialliseksi taustaksi tulevien lukujen yksityiskohtaisemmille näkökulmille eri aikojen kirjoituksiin. Tämän johdattelevan ”esi-historian” valossa samalla näyttäytyy vähemmän radikaalina ilmiö, jota on nimitetty käänteeksi kohti hämäryyttä ja negatiivisuutta 1900-luvun ihmistieteissä.

## Kielentutkimuksen termi ja valometafysiikan varjopuoli

*Yhden päivän olentoja! Mitä on ihminen, mitä ei? Varjon uni.  
Mutta kun jumalallinen säde lankeaa maahan,  
valo viipyy kirkkaana ihmisen yllä  
ja suloista on elämä. (Pindaros, Pythia 8)*

*[...] lukuisat erilaiset obskuriiteetit ja ambiguiteetit hämäävät  
niitä, jotka lukevat vaivaa näkemättä ja ymmärtävät yhtä toi-  
sen sijasta. Itse asiassa joissakin kohdin he eivät löydä edes mi-  
tään väärintulkittavaa, sillä niin hämärästi peittää joitakin sa-  
noja tihein sumu. (Augustinus, Kristillisestä opista 2, 6, 7.)*

Näkemisen, tietämisen ja kielellä ilmaisemisen rinnastaminen toisiinsa on vanha ja vahva sidos. Se kajastelee esimerkiksi Platonin *Valtion* kuuluisan luolavertauksen valoista ja varjoista aina uusimman ajan ajatteluun. Kreikkalaisia ajattelijoina ja runoilijoina sekä heidän jäljissään kehittyntä läntistä kirjoitusta onkin luonnehdittu silmäihmisten ja silmäajattelijoiden – *Augenmenschen* tai *Augendenker* – historiaksi.<sup>4</sup> Yksi tämän historian esisokraattisista edustajista, Herakleitos Hämärä, ei ansainnut lisänimeään ainoastaan pohdiskelemalla fragmentteina säilyneissä mietelmissään kosmoksen ja olemisen häilyvää luonnetta; myös hänen ilmaisutapansa arvoituksellisuuteen kiinnittivät huomiota niin kreikkalaiset kuin roomalaisetkin kirjoittajat.

---

<sup>4</sup> Bremer 1976, 49–50. Näkemisen ja tietämisen terminologioista Platonilla, kreikkalaisessa ajattelussa (esim. kreikan ”eidos” merkitsee sekä ideaa että näkökykyä) ja varhaisen kirjallisuusteorian muotoutumisessa ks. Trimpfi 1983, 106–116 *et passim*.

Herakleitos oli *clarus ob obscuram linguam*, kuuluisa (myös ”selkeä”, ”kirkas”) kielensä hämäryyden vuoksi.<sup>5</sup>



Athanasius Kircherin optista metafysiikkaa teoksesta *Ars magna lucis et umbrae* (1646). Lähde: Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*. London: Thames and Hudson 1979, 78.

<sup>5</sup> Lucretius, *De rerum natura* 1.639; vrt. Aristoteles, *Retoriikka* 1407b; Platon, *Theaitetos* 180. Herakleitoksen jalanjalkien seuraaminen uudempaan ajatteluun paljastaa nopeasti vaikutusvaltaisen obskurantistien jatkumon; häntä ovat tutkineet ja kääntäneet mm. Schleiermacher, Hegel, Nietzsche ja Heidegger.

Silmäajattelu lujittui myös heprean- ja latinankielisissä kulttuureissa, joissa niissäkin samat sanat – kuten *visio* ('näky', 'käsitys', 'idea') – viittasivat sekä näkökykyyn että erilaisiin mielen toimintoihin. Radikaaleja vaihtoehtoja tälle silmän ja tarkkailun ylivaltaiseksi nimetylle traditiolle alettiin etsiä erityisesti 1900-luvun kuluessa. Erilaisissa "anti-okulaareissa" lähestymistavoissa noustiin kapinaan valometafysiikan ja näkemisen ylivaltaa vastaan, korostaen esimerkiksi kielen, toiminnan, kehollisuuden tai kohtaamisen käsitteille perustuvia ymmärrystapoja (Jay 1994; Vasseleu 1998). Moderneissa kapinoissa korostuu piirre, joka luonnehtii hyvin myös hämäryyden varhaisempaa käsitehistoriaa: sille on tyypillistä taiteenteorian, filosofian ja kaunokirjallisuuden tiivis rinnakkaiselo. Siten hämäryys on ollut aidosti tieteidenvälinen asia, koska *kielikin* on sitä.

Anttiikin silmäajattelun perintöön yhdistyy suuri joukko erityisiä tyylin ja merkityksen teorioita sekä teknisiä termejä – kuten selkeys (lat. *claritas, perspicuitas*) ja hämäryys. Yhtäältä, suuressa mittakaavassa tarkastellen, niiden taustalle voi asettaa koko läntisen ajattelun "myyttisten ja metafyyssisten oppositioiden perinteisen systeemin", jonka on katsottu rakentuvan vastapareille kuten tiedostamaton/tietoinen, pimeä/kirkas, negatiivinen/positiivinen (vrt. Kofman 1999, 26). Mutta toisaalta voi väittää, että selkeys ja hämäryys ovat hyvin *konkreettisesti* kielen, tyylin ja tiedon jäsentämisen tapoja. Päivän ja yön vaihtelu, tai näkemiseen ja näkemättömyyteen liittyvät fyysiset tilat, ovat itsessään merkitystä synnyttäviä tai kätkeviä, eivät pelkästään silmän ylivaltaa kannattelevan ideologian tukipylväitä. Pelkän silmäajattelun ja valosymboliikan kritiikin sijaan onkin haastavaa yrittää kohdentaa katse myös kohti valosymboliikan vaikutusvaltaista varjopuolta kirjoittamisen historiassa.

Roomalaisessa puheopissa (retoriikassa) ja runousopissa (poetiikassa) kielen valohämyyn yhdistyivät värit, *colores* eli kielikuvat, jotka saattoivat jo nimillään viitata paremminkin tietoiseen hämärtämiseen kuin merkityksen selkeyteen. Tyylin tai kuvallisuuden tekniikka saattoi olla nimeltään *umbra* eli 'varjo' tai *occul-*

*tatio*, 'kätkeminen'. Reetorit opettivat, että maltillisesti käytettyinä ja *kätkettyinä* sellaiset keinot tarjoavat perustan tyyllille ja ilmaisun notkeudelle. Sen sijaan osaamattomasta käytöstä – esimerkiksi sellaisesta, jossa tekniikoiden mekaaninen soveltaminen ylittää taidon – seuraa tökerön ylikoristeltua tai käsittämättöntä kieltä. Yhden antiikin systemaattisimmista alan keskusteluista sisältää ensimmäisellä vuosisadalla jKr eläneen Quintilianuksen teos puhetaidon opetuksesta, *Institutio oratoria*, ja erityisesti sen kahdeksas kirja. Se puolustaa selkeyden hyvettä mutta antaa samalla tarkan kuvauksen hämäryydestä puhetaidossa ja kaunokirjallisuudessa, josta monet Quintilianuksen esimerkit ovat peräisin. Hänen mainitsemiaan hämäryyden syitä on mahdollista ryhmitellä moderninkin jaon mukaan leksikaaliseen eli sanahämäryyteen (harvinaiset, vanhentuneet tai murre sanat; metaforien väärinkäyttö – ne ovat laimeita, ylipaisuteltuja tai niitä on yksinkertaisesti liikaa; uudissanat jne.) ja syntaktiseen eli lausehämäryyteen (sekava sanajärjestys; liian pitkät tai lyhyet virkkeet; mutkikkaat upotukset tai poikkeamat; johtopäätelmän tai ”sanoman” tarpeeton lykkääminen; ks. *inst.* 8).<sup>6</sup>

Kristillisellä keskiajalla klassisen retoriikan ja poetiikan opit omaksuttiin toisenlaisiin kulttuurisiin haasteisiin. Perinteinen jako selkeyteen ja hämäryyteen soveltui saumattomasti paitsi kielen- ja tyylin tutkimukseen myös maailmankuvan perusteiden esittämiseen. Visuaalinen tiedonmetafysiikka (josta yleisesti ks. Työrinoja 1997) kytkeytyi konkreettisempiin tekstinluvun menetelmiin kun esimerkiksi kristinuskoa ja Uutta testamenttia sen suurena kertomuksena verrattiin valoon, joka kirkasti vanhan maailman hämäryyksiä. Vanhan testamentin juutalainen profetia oli sanojen hämärää tietoa (*obscura verborum scientia*)

---

<sup>6</sup> Quintilianuksen teoksen kahdeksanteen kirjaan vaikuttivat todennäköisesti stoalaisen logiikan analyysit hämäryydestä ja selkeydestä. Tosin stoalaisen opetuksen välittymisestä ei-stoalaisiin retorisiin tekstikirjoihin ei ole suoranaista todisteita: ks. Atherton 1993, 184–199, 347–351, 378–381, 473–486.

tai historian hämäryyttä (*obscuritas historiae*), jonka ennustaman sanoman toteutti uusi kristillinen tulkinnan valo, *lux expositio- nis*.<sup>7</sup> Tämä pyhän käännepohdan kuvasto on sittemmin tarjon- nut joko suoran tai käänteisen mallin uudemmille kulttuuristen murroskohtien kuvauksille (ks. Teemu Ikonen kirjoitus), samoin ihmiselämän kulun juoneistamiselle ja omaelämäkerralliselle kirjoitukselle (Päivi Kosonen).

Kristillinen hermeneutiikka toisti samaa terminologiaa kai- killa tekstintulkinnan tasoilla, sen ideologiasta aina kielellisten ilmaisujen lähilukuun. Pyhä kirja on kuin Jumalan silmä, jonka silmäluomen räpäytyksillä – eli kirjan selkeiden ja hämärien kohtien vaihtelulla (*per aperta et obscura loca*) – Jumala vakuut- taa luotunsa sanomansa tärkeydestä.<sup>8</sup> Vertauksessa lukemisesta tulee kahdensuuntaista katsomista: lukija katsoo teosta ja teos katsoo takaisin – visio, jota on kirjoitettu uudelleen myös jälki- moderneista lähtökohdista (Outi Alangon kirjoitus). Pyhän tekstin ymmärtämisen kokonaisuuden kannalta on olennaista yhtälailla se, mikä näkyy heti ilmeisenä kuin se, mikä jää Juma- lan silmäluomen peittoon. Hämärien kohtien, sanojen ja ilmai- sujen selittämisessä varhaiset katoliset kirkkoisät olivatkin mes- tareita. Yksi systemaattisimmista alan tutkielmista on kirkkoisä Augustinuksen *De doctrina christiana* (Kristillisestä opista, 396– 427). Siinä Augustinus – joka oli retoriikan opettaja ennen kuu- luisaa kääntymystään kristityksi – yhdistää klassisten kielitietei- den teorioita kristillisen hermeneutiikan päämääriin eritelles- sään tekstuaalisen hämäryyden ja monimerkityksisyyden lajeja

---

<sup>7</sup> Olen tarkastellut tätä kuvastoa tarkemmin artikkelissani Mehtonen 2001. Monet pimeyden ja hämäryyden kuvat ovat peräisin kreikkalaisilta kirkko- isiltä ja itäisestä mystisestä teologiasta, joista ks. esim. Marguerite Harl, ”Origène et les Interprétations patristiques Grecques de l’Obscurité’ biblique.” *Vigiliae Christianae* 36 (1982), 334–371.

<sup>8</sup> Alanus ab Insulis, *Liber in distinctionibus dictionum theologicarum* (PL 210, 880), hakusana *oculus* (’silmiä’).



(*ignota signa, ambigua signa*) sekä suositellessaan niiden ymmärtämiseen tarvittavia lukuohjeita. Tämä kristillinen lukusopimus sekä hämäryyden(kin) ”pyhittäminen” soveltui hyvin myös kaunokirjallisuuden tutkimukseen. Myöhemmin keskiajalla Petrarca ja Boccaccio viittailivat teoreettisissa kirjoituksissaan niin Herakleitos Hämärään, Quintilianukseen kuin eritoten Augustinukseenkin puolustaessaan runoilijan oikeutta poiketa selkeyden vaatimuksista. *Damnanda non est obscuritas poetarum* – ”Runoilijoiden hämäryyttä ei pidä tuomita” – vaati esimerkiksi Boccaccio 1300-luvulla,<sup>9</sup> ja sama vaatimus on sittemmin toistunut uudempien kaunokirjallisuuden modernismien manifesteissa. Yhteistä pyhien kirjojen ja kaunokirjallisuuden esitystapojen puolustuksille on ollut erityisesti ajatus siitä, että tekstin vaikeaselkoisuus on *lukijan* eikä niinkään kirjoittajan ongelma. Keskiajalla tulkintaa usein verrattiin miellyttävään taakkaan, jonka kantaminen oli vaivalloista mutta suloista – tai sama nykytutkimuksen karummalla kielellä ilmaistuna: hämärä teksti vaatii lukijaa työskentelemään merkityksen kimpussa ”kalliilla käsittelykustannuksilla” (Su 1994, 54). Nämä huomiot liittävät hämäryysteorialukijajuuden historiaan, jossa mallilukijasta vähitellen kehittyi uudempienkin modernistien ja jälkimodernistien tarvitsema olento: kompetentti ja kärsivällinen uurastaja, joka vaivojaan säästelemättä selviytyy tekstin mutkikkaimmistakin syövereistä.

Jo raamatuntulkinnan viralliseen traditioon siis oli sisäänrakennettuna hermeneuttinen välineistö, jolla erotella ja analysoida tekstin helppojen ja vaikeiden kohtien kudelmaa. Systemaattisempi kielen rajojen epäily oli peräisin kristillisen mystiikan perinteestä, joka usein joutui törmäyskurssille virallisen teologian näkemysten kanssa. Erilaiset mystikkojen uudiskielet (mm.

---

<sup>9</sup> Teoksessa *Genealogiae deorum gentilium* (”Pakanallisten jumalten syntyhistoriat”; n. 1350–1370). Olen tarkastellut Boccaccion kirjoitusta lähemmin artikkelissani Mehtonen 1997.

Hildegard Bingeniläinen) sekä pyrkimys vapautua ihmiskielen rajoituksista kohti transsendenttia (Pseudo-Dionysios, Mestari Eckhart, Ristin Johannes, Avilan Teresa) ovat vaikuttaneet valtavasti läntisen kirjallisuuden ja filosofian suuntauksiin. Esimerkiksi jälkimodernissa ajattelussa tätä negatiivisen teologian perinnettä – siis perinnettä, jossa ihmiskieli ja -käsitteet katsotaan riittämättömiksi välineiksi sanoinkuvaamattoman jumalan tavoittamiseksi – on nostettu esille vaihtoehtona uuden ajan kartesiolaiselle selkeydelle ja sen tavoille asettaa tietoisuuden, mielen ja kehon kysymyksiä. Negatiivisen teologian vaalima paradoksin ja kieltämisen poetiikka sekä ajatus sielun tai kielen ”perustasta” ja sen murtumisesta kuiluksi, jossa kielen, tiedon ja tieteen rakennelmat käyvät hatariksi, yhdistää sittemmin myös kirjoittajia kuten Kierkegaard, Heidegger ja ”radikaalin hermeneutiikan” puolestapuhuja Caputo.<sup>10</sup>

Keskiaika oli monella muullakin tapaa tärkeä vaihe eurooppalaiselle hämäryyden historialle. Kasvanut juopa latinan ja kansankielten välillä teki kirjoittajat uudella tavalla tietoiseksi *kieltensekoituksen* mahdollisuuksista. Latina ei myöhemmällä keskiajalla ollut enää kenenkään äidinkieli, vaan siitä tuli ”isänkieli”: erityisesti kirkon, koululaitoksen ja hallinnon eli toisin sanoen vallan väline. Viime vuosien tutkimuksessa on kuitenkin muistutettu, että eurooppalaisten kielten murroksessa latinankin käyttö vapautui ja mahdollisti tarkoituksellisen hämärät kielipelit monikielisissä kulttuureissa (ks. Ziolkowski 1996; Eco 1998, 13–15). Tunnetuihin keskiajan hämäräteksteihin kuuluu esimerkiksi *Hisperica Famina* (”Läntinen Puhe”), 600-luvulta peräisin oleva irlantilainen runo, jonka tyyli on tiivistä ja jossa heprealaiset ja latinalaiset sanat yhdistyvät irlantilaisiin. Ei ole

---

<sup>10</sup> Ks. esim. Caputo ja Scanlon 1999; myös Coward ja Foshay 1992. Nimenomaan Eckhartin ja Heideggerin ajattelun suhteisiin keskittyi Caputon varhaisempi tutkimus *The Mystical Element in Heidegger's Thought* (Athens Ohio, London: Ohio University Press 1978/1984).

sattumaa, että myös *nonsense*-runouden juuret juontavat keskiaikaan.<sup>11</sup> Jonnekin kieltensekoituksen ja *nonsensen* välimaastoon sijoittuvat myös erikoissanastoja viljelevät opettavaiset tekstit – kuten seuraava mitallinen ”runo”, jossa luetellaan lääketieteellisiä termejä. Sen verbittömästä ja adjektiivittomasta poetiikasta saanee nopeasti käsityksen ilman latinan- ja kreikan-taitoakin:

Flegmon, apoplexis, reuma, liturgia, spasmus,  
coriza, idrofobos, stranguiria, satiriassis,  
tisis, emathoicus, nefresis, cacexia, brancus,  
tetanus, epaticus, nictalmus, atrophia, ligmus,  
angina, idrolion, idgundis, pelagra, sciros [...].<sup>12</sup>

Luetteleminen, toisto ja (teko)tieteellisyys ovatkin olleet hämäryyden poetiikan ja *nonsensen* tehokeinoja aina näihin päiviin asti. Vaikeaselkoisia tyylejä ja outoja kielikokeiluja pidettiin pitkään keskiajan uuslatinalle tai ”köökkilatinalle” tyypillisenä arvottomana klassisen ihanteen rappiona, mutta viimeistään 1900-luvun lingvistisen käänteen myötävaikutuksella ne on vähitellen hyväksytty osaksi eurooppalaisten obskurantismien varhaista perinnettä.

Perinteen merkityksestä keskiajan kulttuurissa kertovat myös ’hämärää esittämistä’ tai ’hämäräksi tekemistä’ merkitsevät latinan uudissanat kuten *obscuratio*, *obscurificatio*, *obscuriloquium* (’hämärä puhe’; myös ’arvoitus’).<sup>13</sup> Kun latinan valta-asema uudella ajalla murtui, perinteiset kielentutkimuksen termit saivat

<sup>11</sup> Esimerkiksi Noel Malcolm, *The Origins of English Nonsense*. London: Fontana Press 1998 (1997), 52–124.

<sup>12</sup> Ms Cambridge University Library Gg. 5.35, sit. Lapidge 1975, 104.

<sup>13</sup> Ks. *Lexicon latinitatis Medii Aevi* (Toim. A. Blaise. Turnhout: Brepols 1975); Du Gange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, tomus 6 (1886); Alois Walde, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch* (3. Neubearbeitete Auflage von J. B. Hofmann. Heidelberg: Winter 1954), ”*obscurus*”.

osuvia joskin vaikeasti suomennettavia kansankielisiä muotoja. Esimerkiksi englanninkielisestä 1700-luvun retoriikasta voi löytää synonyymeina termille ”obscurity” myös ilmaisuja kuten ”unmeaningness” (merkitsemättömyys) tai astetta kaunopuheisempi ”the nothingness of what hath been spoken”.<sup>14</sup>

On lisäksi syytä muistaa, että varsin konkreettista vaikeaselkoisuutta tuotti *käsin* kirjoittaminen kirjapainotaitoa edeltäneissä kulttuureissa. Käsikirjoitukset sisälsivät lyhenteitä, merkintätapoja ja käsialoja, jotka aiheuttivat päänvaivaa sekä lukijoille että kirjoitusten kopioijille ja kääntäjille – jotka puolestaan jättivät omat jälkensä kirjoitusten tulkintahistoriaan. Mystikko Marguerite Poreten *Yksinkertaisten sielujen peilin* keskiaikainen kääntäjä valittaa esipuheessaan, että hänen käyttämänsä ranskankielinen käsikirjoitus on vaikea lukea ja siitä puuttuu paikoitellen sanoja (Marguerite Porete 1990, 18). Samoin Aristoteleen keskiaikaiset lukijat totesivat, että Aristoteleen logiikan tekstit ovat mahdotonta selviteltävää ei vain tekijän omien lapsusten vuoksi vaan myös käsikirjoitusten kopioijien jäljiltä (Johannes Salisburylainen, *Metalogicon* 1,4).

Aristotelisesta logiikasta tulikin yksi kaunokirjallisen satiirin kestopuosikki ja *topos*. Logiikka nimittäin paini pitkälti saman uskottavuusongelman kanssa kuin retoriikkakin. Yhtäältä ne opettivat pätevää ja selkeää kielenkäyttöä sekä aukotonta päätelyä; mutta toisaalta alan teoksissa kehiteltiin niin monimutkaisia ja käytännön kielestä vieraantuneita menetelmiä, ettei monikaan lukija kokenut niihin yltävänsä. Sekä Aristoteleen itsensä että myöhemmän aristotelisen skolastiikan kritiikki tulee herkkullisesti parodioiden esille esimerkiksi 1500-luvun *Hämärämiesten kirjeissä* (ks. Sari Kivistö) ja vielä Jonathan Swiftillä 1700-luvun alussa. Jälkimmäinen viittasi teoksessaan *A Tale of a Tub* (Tarina tynnyristä) Aristoteleen dialektiikkaan ja ”erityisesti

---

<sup>14</sup> Näin George Campbell (1988, 266, 277) vuonna 1776 ilmestyneessä teoksessaan *Philosophy of Rhetoric*.

ihastuttavaan teokseen *Tulkinnasta*, jolla on kyky opettaa lukijoita löytämään merkitys kaikkialta muualta paitsi [Aristoteleen teoksesta] itsestään” (Swift 1987, 51).

Kaiken kaikkiaan keskiaikainen kielten- ja tyyliensekoitus niin maallisessa kuin hengellisessäkin kirjoituksessa tarjosi myöhemmille kirjoittajille sekä suoria vaikutteita että vastustamattomia parodian aineksia. Sekä 1500-luvun saksalaisten *Hämärämiesten* että ranskalaisen François Rabelais’n tuotannossa kielensekoituksen teemat ja tekniikat ovat yhtenä tärkeänä pääosan esittäjänä. Panurgen vaikuttava proto-joycelainen kielitaito ja kuulijoiden reaktiot Rabelais’n *Pantagruel* -teoksen yhdeksännessä luvussa kiteyttävät pitkän tradition:

Pantagruel vastasi siihen: ”Totisesti, ystäväni, en epäile ollenkaan, että osaatte hyvin puhua monia kieliä, mutta sanokaa mitä tahdotte, ja sellaisella kielellä, että mekin ymmärrämme.”

Miekkonen sanoi silloin: ”*Myn Herre, endog ieg med inghen tunge talede, lygesom boeen, oeg uskvvlig creatner! Myne Klee-bon, och myne legoms magerhed uudviser allygue klalig huvad tyng meg meest behoff girereb, som aer sandeligh mad och drycke [...]*.”

– Minä luulen, sanoi Eustenes, – että Gootit puhuivat tuolla tavoin. Ja jos Jumala soisi meidän peräpäällemme puhe- lahjan, kuulostaisi se tuollaiselta. (Rabelais 1990, 55–56; suom. Erkki Salo)

Hämäryyden parodiaan osallistuivat myös monet 1500–1600 - lukujen filosofian klassikot, mikä seikka jää helposti huomaamatta mikäli niitä luetaan tiiviisti vain filosofian historian asiasyhteydessä. Esimerkiksi Thomas Hobbesin *Leviathan* kirjoitetaan perinteeseen, jossa erilaisten hämykulttuurien parodiat yhdistyvät kielen ilmaisukeinojen (selkeyden, hämäryyden, nonsensin, absurdiuden) filosofiseen analyysiin.

Sari Kivistön, Maria Saleniuksen ja Teemu Ikosen luennat osoittavat edempänä tapoja, joilla selkeys ja hämäryys kytkeytyvät joukkoon muita val(a)istuksen projekteja 1500–1700-lukujen eurooppalaisessa kirjoituksessa: skolastiikka vastaan humanismi, katolisuus vastaan uskonpuhdistus, maakeskeisyys vastaan aurinkokeskeinen maailmankuva, tai klassismi vastaan eklektismi. Pohjimmiltaan vastapareissa ei kuitenkaan ollut kyse poissulkevuudesta, vaan hitaasta käsite- ja aatehistoriallisesta jatkuvuudesta. Kuten Maria Salenius kiteyttää kirjoituksessaan John Donnesta ja 1600-luvun uskonnollisesta retoriikasta:

[...] ”pimennossa” ollut keskiaikainen tieto onkin osa uuden ”valaistuksen” tuomaa kokonaistietoa ja [...] vanha tieto (vanha usko?) ei uuden myötä katoa, vaan muuttuu omasta kokonaisuudestaan uuden kokonaisuuden osaksi. (s. 79.)

Hitaissa murroksissa hämäryyskin säilyi paitsi symbolisena tiedon, uskon tai sen puutteen jäsentäjänä, myös teknisenä taiteen- ja tyylinteorian terminä. Kuvaava esimerkki jälkimmäisestä on asema, joka avainsanallamme on modernin estetiikan 1700-luvun ”isillä” kuten A. G. Baumgartenilla ja Edmund Burkella. Niin Baumgartenin *Aesthetica*-teoksessa kuin Burken filosofisessa tutkimuksessa ylevän ja kauniin käsitteistä perinteiset retoriikan, poetiikan ja logiikan käsitteet sekoittuvat luontevasti valistusajan filosofioihin sekä kartesiolaisen selkeyden kritiikkiin esimerkiksi luvuissa kuten *Lux aesthetica*, *Obscuritas aesthetica* ja *Umbra aesthetica* (Baumgarten 1986) tai ”Obscurity” ja ”Of the difference between Clearness and Obscurity with regard to the passions” (Burke 1987). Näissä vaikutusvaltaisissa taiteenteorioissa oli vain vähän käyttöä pelkästään selkeän merkityksen tai havainnon käsitteille.

## Modernismit ja hämäryyden puolustukset

*Kaikki uusi hyvä runous on hämärää – ja uusin hyvä runous on vieläkin hämärämpää.* (William Empson, "Obscurity and Annotation", 1930.)

1800-luvulta lähtien vauhdittunut tekniikan ja teknologian val-lankumous tarjosi taiteen modernismeille uudenlaisia peruste-luja vaikeaselkoisuuden puolustamiseksi. Ehdotettiin esimer-kiksi, että modernistinen kirjallisuus 1800-luvun jälkipuolelta lähtien ja 1900-luvulla heijastaa koko aikakauden levotonta epävarmuutta sekä tunteen ja järjen eriytymistä moderneissa yh-teiskunnissa. Runoilijan sulkeutuminen omiin kielimaailmoi-hinsa ja idiosynkraattisiin, vain kirjoittajalle ja pienelle asialle omistautuneiden ryhmälle avautuviin ilmauksiinsa nähtiin hei-jastukseksi perinteisten suurten kertomusten pirstaloitumisesta sekä *sensus communiksen* – yhteisöllisen tiedon, taidon ja taiteen – asteittaisesta murenemisestä.<sup>15</sup> Monet hämäryyden modernit puolustukset nojautuivat siten varsin perinteiseen ajatukseen taiteen jäljittelevästä luonteesta: todellisuuden fragmentoitussa kieli ja merkityskin fragmentoituivat.

Uuden aikakauden vaatimuksia esittivät äänekkäästi taiteen erilaiset manifestit ja Ismit eri puolilla Eurooppaa. Hämäryyden poetiikan historiaan kirjoittivat omat lukunsa niin ranskalaiset symbolistit (ks. Kuisma Korhosen kirjoitus Mallarmén runou-desta), italialaisten futuristien "sota syntaksia vastaan", saksalais-

---

<sup>15</sup> Ks. Press 1958, 88–89, 108–109, 116; Steiner 1978, 43–44; White 1981, 1–6. Runouden hämäryyden ja vieraantumisen (*Verfremdung*) yhteyksiä eu-rooppalaisessa ja venäläisessä modernismissä tutkitaan antologiassa Iser 1966. Ranskalaisista keskusteluista ks. esimerkiksi teemanumero "Le thème de la lumière dans la littérature Française": *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 20, Mai 1968.

ten dadaistien anti-runous sekä surrealistien manifestit.<sup>16</sup> Angloamerikkalaisista runoilijoista esimerkiksi T. S. Eliot puolusti monessa yhteydessä modernia lyriikkaa, jonka vaikeaselkoisuus oli narkästyttänyt suuren yleisön samaan tapaan kuin abstrakti maalaustaide tai atonaaliset sävellykset. Vaikka lukijan tyrmistyneisyys modernin runon äärellä ei Eliotin mukaan ole suotuisin mahdollinen vastaanoton mieliala, on runoilijalla silti lupa vastustaa merkityksen ylivaltaa. Hän voi lisätä runonsa voimaa sulkemalla pois helppojen merkitysten mahdollisuuksia. (Esim. Eliot 1953, 92–94.) Näin Eliot yhtyy monien muidenkin modernistien vaatimukseen siitä, että lukijan tulee reagoida runon haasteeseen siirtymällä toiselle kielen ja ymmärryksen tasolle, ikään kuin opettelemaan uutta kieltä.

Samansuuntainen esimerkki 1900-luvun alkupuolen teoreettisista kannanotoista on peräisin venäläiseltä formalistilta Viktor Šklovskilta, joka taiteen tehtävästä puhuessaan viittasi myös keskiajan hämäriin runotyyleihin, sellaisiin kuten trubaduuri-lyriikan ”suljettu tyyli” eli *trobar clus* (vastakohtana ”helppo” tai selkeälle tyylille, *trobar leu*) ja italialainen *dolce stil nuovo*. Šklovskin mukaan taide tekee objekteista outoja, muodoista vaikeita ja siten lisää havainnon vaikeutta sekä estää sen automatisoitumisen. Juuri tämä havaitsemisen hidastettu *prosessi* on itsessään esteettinen päämäärä. Taiteen luonteeseen kuuluu olennaisesti myös monitulkintaisuuden mukanaan tuoma hämäryyden mahdollisuus. (Šklovski 1990, 12–13, 178.)

Myöhemmät keskustelut *jälkimoderneista* merkityskriiseistä jatkoivat vielä syvemmälle kielen syövereihin. Vaikean kirjallisuuden ehdotettiin kumpuavan ”kielessä itsessään asuvasta mys-

---

<sup>16</sup> Ks. esimerkiksi F. T. Marinetti, ”Destruction of Syntax – Imagination without Strings – Words-in-Freedom.” (1913) *Futurist Manifestos*. Toim. Umbro Apollonio, käänt. R. W. Flint. London: Thames and Hudson 1973, 95–106 (*Futurismo* 1970); André Breton, *Surrealismen manifesti*. Suom. Väinö Kirstinä. Uusittu painos. Helsinki: Taide 1996. (*Manifeste du Surréalisme* 1924).



teeristä”, halusta kirjoittaa sääntöjen rajamailla tai peräti vapautua kokonaan kieliopin ja retoriikan kahleista.<sup>17</sup> Roland Barthes toteaa kirjoituksessaan kirjallisuudesta ja epäjatkuvuudesta – vuodelta 1962 peräisin oleva puolustuskirjoitus Michel Butorin kokeilevan *Mobile*-teoksen saamaa huonoa vastaanottoa vastaan – että kriitikot ja lukijat sallivat epäjatkuvuutta vain poikkeustapauksissa kuten Herakleitos Hämärän fragmenttien tai Pascalin mietteiden ääressä. Yleisesti hyväksyttävän perinteisen Kirjan olemukseen luetaan kertomuksen ”eteneminen” tai merkitysten ”valaistuminen”, mutta Barthes haluaa nostaa sen rinnalle toisenlaisen retoriikan, joka löytyy vain tietyistä avantgardistisista teoksista: jo fragmenttien yhteensovittamisen *kokeileminen* luo merkitystä. (Barthes 1972, 174, 182–183.) Modernius, hämäryys, epäjatkuvuus ovat näin Barthesille lähes synonyymisiä asemiä perinteistä val(a)istunutta Kirjaa ja sen puolustajia vastaan.

Näissä keskusteluissa hämäryyden puolustus usein kytkeytyy ajatukseen perinteisten taidesääntöjen ja konventioiden *rikkomisesta*. Teollisuusvallankumouksen jälkeisen taidemaailman manifesteissa onkin ollut enemmän tilausta retoriso-poeettisten sääntöjen murtajalle kuin taiteilijalle, joka julistaa noudattavansa kuuliaisesti edeltäjiensä oppeja. Mutta kuten edellä on jo ehdotettu, myös obskuriiteetti, vaikeaselkoisuus ja merkityksen epävarmuus perustuvat ikivanhoille retoriso-poeettisten sääntöjen ja toistuvien *toposten*, kaavamaisten esitystapojen, perinteille. Säännöistä poikkeamisistakin voi tulla sääntö, ja rajojen

<sup>17</sup> Ks. Rieke (1992, 2–3, 10–11) Joycesta, Steinista, Stevensistä ja Zukofskys-ta sekä Steiner (1978, 43–44) Mallarmén ”radikaalista modernismista”. Tyyppillisestä hämäryyden varhaisempaa historiaa vähättelevästä huomiosta ks. myös Allon Whiten toteamus modernismin hämäryydestä ”ei-teknisenä terminä”. Whiten mukaan kirjallisuuden vaikeaselkoisuutta, epätarkkuutta ja ”semanttista vastarintaa” tutkiva terminologia on köyhää ja tutkijat ovat vasta vähitellen, siis vuoden 1981 vinkkelistä, havahtuneet pohtimaan ”vaikeuden teoriaa” (White 1981, 17).

rikkomisen mahdollisuus ja – mikä vielä tärkeämpää – rikkomisen välineet ovat ikään kuin kaiverrettuna jo valmiiksi kielen säännöstöihin ja käytäntöihin. ”Hyveen luonne paljastuu sille vastakkaisen paheen kautta”, totesi Quintilianus (*inst.* 12, 1, 35) ja toteutti samaa periaatetta myös tarkastellessaan perinpohjaisesti hämäryyttä silloin kun varsinaisena aiheena oli selkeys kielen ”hyveenä”. Vastaava erottamattomuus toteutuu myös puhuttaessa kaunokirjallisuuden kokeilevuudesta, vapaudesta ja radikaalisuudesta: nekin ovat konventioita, jo sanotun muunte-  
lua ja toistoa. Lukemisen ja tulkinnan edellytyksiä problematisoidessaan vaikea kieli siis samalla asettaa kysymyksen hämäryyden rajoista. Millaista olisi radikaalisti hämärä kirjoitus, jolle ei missään tulkintakehyksessä olisi hahmoteltavissa mieltä ja merkitystä?

Yksi suunta, josta radikaalia hämäryyttä on löydettävissä, on menneisyys: kielen historiallisuus takaa sen, että hämäryys on uusiutuva luonnonvara: kielen vanhimpia kerrostumia katoaa unohdukseen samalla kun uusia syntyy. Jo antiikin kielentutkijat mainitsivat hämäryyden syinä vanhentuneet ja arkaaiset sanat tai kielet, joiden selvittelyyn tarvittiin etymologista menetelmää. Nykyetymologillekin aiheuttavat päänvaivaa hämäryyden eri asteet, joita synnyttävät kielen ajallisuus sekä alueellinen kerroksisuus: tutkija alkaa ”työskennellä sellaisten menneisyyden kielten kimpussa, joiden fonologia ja kieliopillinen rakenne eivät vain käytännössä ole tuntemattomia, vaan, mikä vielä pahempaa, tosiasiaa mahdottomia jäljittää.” (Malkiel 1993, 91.) Tässä ratkeamattoman hämäryyden mahdollisuudessa lienee yksi syy siihen, että myös kirjailijat ja ei-todistuvia filosofioita rakentavat ajattelijat ovat olleet viehtyneitä etymologiaan.

Yleensä kirjallisuuden hämäryydet ovat kuitenkin vähemmän radikaaleja luonteeltaan. Tyylien näkökulmasta voi esimerkiksi erottaa erilaisia tapoja häiritä tai hidastaa merkityksen muodostumisen automatiikkaa – tai tehdä lukija tietoiseksi sii-

tä. Hämäryyden tyyli- ja leikkilaji voi esimerkiksi olla *manieristis-leikkilinen*.<sup>18</sup> samoin kuin arvoituksen ratkaiseminen, myös tämä tyyli edellyttää rationaalista lähestymistapaa. Se saattaa rakentua esimerkiksi tiheistä mytologisista tai erikoissanastoon nojautuvista viitteistä tai vierasperäisistä ilmaisuista. 1900-luvun kirjallisuudesta esimerkiksi voisi nostaa vaikkapa ranskalaisen OuLiPo-ryhmittymän kirjailijoita (mm. Raymond Queneau, Georges Perec). Heidän kokeilunsa salakielillä, (pseudo)matemaattisilla kaavoilla sekä kielileikeillä tuottavat usein vaikutelman kielellä ja kielessä ”työskentelemisestä”; kerran oivallettuina nämä leikit usein paljastavat omat sääntönsä.<sup>19</sup> Samalla pelin tai arvoituksen mekanismit tuottavat myös yllätyksellisiä vaikutuksia, jotka pakottavat lukijan samanaikaisesti kiinnittämään huomionsa sekä kielen toimintatapoihin että siihen maailmaan, jota kieli rakentaa. Tähän tyyliin voi kytkeä myös piirteen, jota Shawn James Rosenheim on nimittänyt modernin kirjallisuuden ”kryptografiseksi mielikuvitukseksi”. 1800-luvun kirjoittajilta kuten Edgar Allan Poe nykykirjallisuus on Rosenheimin mukaan perinyt kiinnostuksen salakielisiin, koodeihin ja dekkarimaisiin juonikuvioihin, jotka yhdistyvät niin kirjallisuudessa, teknologiassa kuin yhteiskunnankin ilmiöissä (Rosenheim 1997). Tällaiseen vaikeaselkoisuuteen sisältyy ratkaisun mahdollisuus, jossa arvoitus saa vastauksen, salakieli dekodataan tai kryptisille ilmaisuille löydetään merkitys.

<sup>18</sup> Mainitsemani kaksi päätyyppiä ovat peräisin Manfred Fuhrmannilta ja antiikin kirjallisuuden kontekstista (1966, 53–54), mutta sovellan niitä tässä laueammin käsillä olevan teoksen käsittelemiin kirjoittajiin. Muunkinlaisia, osittain Fuhrmannin jaon kanssa päällekkäisiä typologioita on esitetty. Vrt. George Steinerin (1978) nimeämät ”tilapäinen eli kontingentti” vaikeaselkoisuus (ratkeaa esimerkiksi sanakirjojen avulla), ”modaalinen” (perustavampaa laatua oleva yleisön ja esittäjän välinen epäviire), ”taktinen” (kirjoittajan tyyllillisiin ratkaisuihin liittyvä) ja ontologinen (kielen ja merkityksen luonteeseen liittyvä).

<sup>19</sup> Yhdenlainen kielipelin ”sääntökirja” on *Oulipo Compendium*. Toim. H. Mathews ja A. Brotchie. London: Atlas Press 1998.

Toisenlainen vaikutus rakentuu *entusiastis-pateettisen tyylin* varaan: se muistuttaa paremminkin oraakkelilauseiden moniselitteistä ilmaisua ja tunteisiin vetoavaa tehoa kuin arvoituksen ratkaisemisen älypeliä. Käsillä olevassa teoksessa sitä edustavat selvimmin Mallarmén tai Michaux'n lyriikka, joista kirjoittavat ja antavat esimerkkejä Kuisma Korhonen ja Janna Kantola omissa luvuissaan.

On selvää, että näin suoraviivainen tyylien – tai järkeen vs. tunteeseen perustuvan tulkinnan – erottelu on altis kyseenalaisuuksille ja täsmennyksille, mutta silti se onnistuu nimeämään yleisiä poeettisia ja tulkinnallisia kehyksiä, joita vaikeaselkoisuus rakentaa.

## Polemiikin väline

Näennäisten vastakohtien erottamattomuus ja helppo kääntäminen toisikseen tekee hämäryydestä paitsi teknisen kielen- ja tyylintutkimuksen termin, myös alituisten kulttuurikiistojen aiheen. Siinä kiteytyvät ymmärtämisen vaikeus ja tulkinnan kontrollijärjestelmien rajat(tomuus), ulottuipa historiallinen akseli sitten Pindaroksesta Joyceen tai Herakleitos Hämarästä Heideggeriin ja Kristevaan. Englantilainen sanomalehtikirjoitus 1700-luvun alusta toteaa varsin ajattomalta kuulostavan närkästyneeseen tyyliin:

[...] tätä *käsittämättömästi kirjoittamisen* taidetta on vaalittu ja seurattu useiden Modernien toimesta. He ovat havainneet ihmiskunnan yleisen taipumuksen sukeltaa salaisuuksiin sekä maineen, jonka monet ovat saavuttaneet kätkemällä merkityksensä hämarien sanojen ja ilmaisujen alle. Niinpä he ovat päättäneet heittäytyä vielä vaikeatajuisemmiksi ja kirjoittaa vailla yhtään mitään merkitystä. Tämä taide, sellaisena kuin sitä harjoittavat monet huomattavat kirjailijat, koostuu siitä, että ripotellaan umpimähkään paljon sanoja erilaisilla tyyleil-

lä ja jätetään utelias lukija itse selviytymään merkitysten selvittämisestä. (15.5.1712. *The Spectator*. Toim. D. F. Bond. Osa 3. Oxford: Clarendon Press 1987 [1965], 424.)

Hämäryyden historia onkin osa jatkuvaa – ei aina harmonista ja eleganttia, vaan myös suuriäänistä ja kinastelevaa – rajankäyntiä erilaisten kielellisten, tyyllisten ja viestinnällisten ideaalien välillä. Niiden ytimessä on ollut kysymyksiä kuten: jos teos tai ilmaisu ei avaudu lukijalle tämän ponnisteluista huolimatta, onko vikaa silloin tekijässä, tekstissä vai sen lukijassa? Yhdenlaisen vastausehdotuksen antoi Alan Sokal kohutussa kritiikissään jälkimodernin filosofian ja kirjallisuudentutkimuksen esitystapoja kohtaan:

Haluamme erityisesti ”dekonstruoida” maineen, joka eräillä teksteillä on: niiden vaikeaselkoisuuden vuoksi kuvitellaan, että niissä esitetyt asiat ovat syvällisiä. Tulemme osoittamaan, että jos tekstit vaikuttavat käsittämättömiltä, ne usein ovat sitä siitä erinomaisesta syystä, että ne eivät tarkoita yhtään mitään. (Sokal ja Bricmont 1998, 5.)

Kritiikin kohteina ovat muun muassa Jacques Lacan, Julia Kristeva, Gilles Deleuze ja Paul Virilio. Mutta samalla kun näidenkin etupäässä ranskalaisten obskurantistien esitystavat voi asettaa historialliseen perspektiiviin (ks. Kuisma Korhosen kirjoitus), he myös tarjoavat näkökulmia ja teorioita kaunokirjallisuuteen, jossa käsitellään samanlaisia teemoja ja kysymyksiä (Marika Tuohimaa, Outi Alanko).

Kaikessa ajankohtaisuudessaankin viime vuosien keskustelut samalla toistavat jo aikaisemmin sanottua. Sokalin edellä siteerattu syytös vaikeaselkoisuutta vastaan on täsmälleen sama kuin jo roomalaisten retoriikan opettajien kritiikki itsetarkoituksellisen vaikeita tyylejä kohtaan. Quintilianuksen mukaan arvoituk-

selliset sanonnat ja taivaita hipova tyyli uppoavat sellaiseen vastaanottajaan, joka on taipuvainen pitämään vaikeaselkoisuutta – ja tulkin tai asiantuntijan tarvetta – merkkinä kirjoittajan tai puhujan erinomaisuudesta. Kun taas sellaiselle lukijalle tai kuulijalle, joka onnistuu ratkomaan kielen salat itse, vaikeaselkoinen esitys tarjoaa tilaisuuden pakahtua itsetyytyväisyydestä. (*Inst.* 8, 2, 20–21.)

Kuvaus osuu monenlaisiin kielen ilmiöihin, esimerkiksi siihen, mitä modernin kirjallisuuden yhteydessä on Lewis Carrollin Liisa-kirjojen *nonsenseen* viitaten nimitetty ”Jabberwocky-ilmiöksi”: tarkoituksellisen vaikeat ja kielellä konstailevat teokset samanaikaisesti sekä kiduttavat ”epäpätevää” lukijaa että tuottavat itseensä tyytyväisiä ”päteviä” ymmärtäjiä. (Ziolkowski 1996, 119.) Ilmiö ei tietenkään rajoitu vain jälkimodernismin, tieteellisten jargonien tai kaunokirjallisuuden kieliin, vaan on tuttu myös politiikan, virastokieltien tai tietokone-entusiastien heimokulttuureista.

## Kaunokirjallisuuden ja sen tutkimuksen hämäryys

Koska käsillä oleva teoksessa pääpaino on lähinnä kirjallisuudentutkimuksessa, lienee paikallaan vielä lopuksi nostaa esille erityiskysymyksiä, jotka monilta osin ovat rinnastettavissa muidenkin kielen kanssa väistämättä operoiviin aloihin. Kaunokirjallisuuden viehtymyksen kielen rajoihin ja mahdollisuuksiin kiteyttää hyvin Maurice Blanchot, kuten Outi Alanko tuonnempana esittää:

Kirjallisuus on pyrkimystä puhua sanomatta mitään, halua ilmaista mahdoton pukematta sitä mahdollisen piiriin jääviin käsitteisiin. Kysymyksen, jonka kirjallisuus Blanchot’n mukaan itseltään kysyy, voisikin muotoilla seuraavasti: mil-

lainen olisi se kokemus hämärästä, jossa hämärä avautuisi hämäränä itsenään? (Alanko, s. 163)<sup>20</sup>

Samalla kun kaunokirjallisuus on erityisesti 1900-luvun hämärän käänteen vauhdittamana problematisoinut näitä asioita, myös kirjallisuudentutkimuksen hämäryys on viime vuosina ja vuosikymmeninä nostettu poleemisestikin esille. On jopa puhuttu tutkimusteollisuudesta eli sekä kirjailijoista että tutkijoista ”hämäryysvirtuoosina”, jotka ylläpitävät kaunokirjallisuuden paradoksia. Yhtäältä kirjallisuudella ymmärretään olevan sosiaalista arvoa ja merkitystä, mutta toisaalta se on aina kytkeytynyt myös selittämättömän ja saavuttamattoman alueisiin sekä monimutkaisiin itse itseään pönkittäviin tietäjyyden ja auktoriteettien rakennelmiin (Attridge 1988, 1–16; Laermann 1992; Scrivener ja Finkelman 1994, 32–33). Yksi tavanomaisimmista syytöksistä koskeekin kirjallisuudentutkimuksen elitistisestä hermeettisyyttä ja halua tavoittaa vain pieni samanhenkisten lukijoiden ryhmä.

Puolustajien motiivit kuitenkin nostavat esille tärkeitä kysymyksiä. Yksi liittyy hämäryyden politiikkaan: tutkimuskielen vaikeaselkoisuuden ja itsetietoisien teknisyyden puolestapuhujat ovat esimerkiksi halunneet vastustaa selkeyteen usein automaattisesti kytkeytyvää naiivin empirististä lingvistiikkaa. Toisena motiivina on ollut kirjallisuudentutkimuksen kohteen ominaisuus: kirjallisuuden ”semanttinen vastarinta” ja mielikuvituk-

---

<sup>20</sup> Vastaavista myöhemmistä kaiuista suomalaisessa kirjallisuudessa ks. esimerkiksi Paavo Haavikko, joka puhuu taiteen likimääräisestä tarkkuudesta teoksessaan *Pimeys* (Porvoo: WSOY 1984, 13): ”Jos teoksesta puuttuu pimeys, siitä puuttuu kaikki. Ei niin että se olisi näkyvissä, vaan että jos se on unohdettu. Ja jos puuttuu pimeys, puuttuu pimeys, pimeys ja pimeys. Tämä on asia joka ei ole sanottavissa, siihen voi vain viitata. Pimeyttä on siteerattava. Kun tahtoo ilmaista sen luonteen.”

sen asema siinä ovat ilmiöitä, jotka vaativat tutkijaltakin luovaa suhtautumista kieleen.<sup>21</sup>

On kuitenkin tärkeä huomata, että niin puolustukset kuin syytöksetkin ovat olleet hyvin edustettuina läntisissä tyyli- ja kirjallisuuskiistoissa jo ennen 1900-luvun käännteitä. Kannanotot jatkuvat myös käsillä olevan teoksen aiheissa: niin kirjoitusten ”kohteiden” kuin tutkijoiden omissakin kirjoitustyyleissä.

## Kirjallisuus

- Alanus ab Insulis, ”Liber in distinctionibus dictionum theologicarum”. *Patrologia Latina*. Osa 210. Toim. J.-P. Migne. Turnhout: Brepols 1986, 685-1011. (1855)
- Atherton, Catherine, *The Stoics on Ambiguity*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Attridge, Derek, *Peculiar Language. Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*. Ithaca, New York: Cornell University Press 1988.
- Barthes, Roland, ”Literature and Discontinuity”. *Critical Essays*. Käänt. R. Howard. Evanston: Northwestern University Press 1972. (”Littérature et discontinu” 1962)
- Baumgarten, A. G., *Aesthetica*. (3. näköispainos editiosta Frankfurt 1750). Hildesheim: Georg Olms Verlag 1986.
- Boccaccio, Giovanni, *In Defence of Poetry. Genealogiae deorum gentilium liber XIV*. Toim. J. Reedy. Toronto: PIMS 1978. (Lat. alkutekstin englanninnos löytyy teoksesta: Boccaccio, *On Poetry, Being the Preface and the 14. and 15. Books of Boccaccio's Genealogia Deorum Gentilium*. Käänt. C. G. Osgood. Princeton: Princeton University Press 1930.)
- Bremer, Dieter, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung. Interpretationen zur Vorgeschichte der Lichtmetaphysik*. Archiv für

---

<sup>21</sup> Erilaisista tutkimuksen hämäryyden puolustuksista ja vastustuksista ks. Scrivener ja Finkelman 1994.



- Begriffsgeschichte, Supplementheft 1. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1976.
- Budick, Sanford ja Wolfgang Iser, *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford: Stanford University Press 1996. (1987)
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Toim. J. T. Boulton. Oxford: Basil Blackwell 1987. (1958; alkuteos 1757)
- Campbell, George, *The Philosophy of Rhetoric*. Toim. L. F. Bitzer. Carbondale: Southern Illinois UP 1988 (1776).
- Caputo, John D. ja Michael J. Scanlon, *God, the Gift and Postmodernism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1999.
- Coward, Harold ja Toby Foshay, *Derrida and Negative Theology*. New York: State University of New York Press 1992.
- Deleuze, Gilles, *The Logic of Sense*. Käänt. Mark Lester. New York: Columbia University Press 1990. (*Logique du sens* 1969)
- Eco, Umberto ja Liberato Santoro-Brienza, *Talking of Joyce*. Dublin: University College Dublin Press 1998.
- Eliot, T. S., "Difficult' Poetry". *Selected Prose*. Toim. John Hayward. (Penguin Books) Faber and Faber 1953, 92–94. (1933)
- Empson, William, "Obscurity and Annotation." William Empson, *Argufying. Essays on Literature and Culture*. Toim. John Haffenden. London: Chatto & Windus 1987, 70–87. (1930)
- Fuhrmann, Manfred, "Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike". Teoksessa Iser 1966 (toim.), 47–72.
- Hocke, Gustav René, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und Esoterische Kombinationskunst*. Hamburg: Rowohlt 1959.
- Iser, Wolfgang (toim.), *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*. (Poetik und Hermeneutik 2) München: Wilhelm Fink Verlag 1966.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1994. (1993)
- Johannes Salisburylainen [John of Salisbury], *The Metalogicon. A Twelfth-Century Defense of the Verbal and Logical Arts of the*

- Trivium*. Käänt. D. D. McGarry. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1962.
- Kofman, Sarah, *Camera Obscura of Ideology*. Käänt. Will Straw. Ithaca, New York: Cornell University Press 1999. (*Camera Obscura* 1973)
- Laermann, Klaus, "Die Lust an der Unklarheit und die Schmerzgrenzen des Verstehens. Dunkelheit als Erfolgsgrundlage in den Geisteswissenschaften." Teoksessa *Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven*. Toim. F. Griesheimer ja A. Prinz. Tübingen: Francke Verlag 1992, 80–101.
- Lapidge, Michael, "The Hermeneutic Style in Tenth-Century Anglo-Latin Literature." *Anglo-Saxon England* 4 (1975), 67–109.
- Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1990. (1960)
- Malkiel, Yakov, *Etymology*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Marguerite Porete, *A Mirror for Simple Souls*. Käänt. C. Crawford. New York: Crossroads 1990. (*Miroir des simples ames* n. 1300)
- Mehtonen, Päivi, "Obscurity as a Linguistic Device: Introductory and Historical Notes". *Danish Yearbook of Philosophy* 31 (1996), 157–168.
- "Runouden hämäryys ja tiedon valo. Grammatiikka, retoriikka ja poetiikka." *Keskiajan kevät. Kirjoituksia eurooppalaisen kulttuurin juurista*. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen. WSOY: Juva 1997, 127–151.
- "Scriptural Difficulty and the Obscurity of *historia*". *Historia. The Concept and Genres*. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen ja Päivi Mehtonen. (Commentationes Humanarum Litterarum 108) Helsinki: Suomen Tiedeseura 2001, 51–67.
- Press, John, *The Chequer'd Shade. Reflections on Obscurity in Poetry*. London: Oxford University Press 1958.
- Quintilianus, *Institutio oratoria*. Käänt. H. E. Butler. 4 osaa. (The Loeb Classical Library). London: Heinemann 1993–1996. (1920–1922)
- Rabelais, François, *Pantagruel. Dipsodien kuningas*. Suom. Erkki Salo. 2. Painos. Kuopio: Kustannuskiila Oy 1990. (*Pantagruel, roy des Dipsodes* 1532)

- Rieke, Alison, *The Senses of Nonsense*. Iowa City: University of Iowa Press 1992.
- Rosenheim, Shawn James, *The Cryptographic Imagination. Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1997.
- Scrivener, Michael ja Louis Finkelman, "The Politics of Obscurity. The Plain Style and Its Detractors." *Philosophy and Literature* 18 (1994), 18–37.
- Šklovski [Shklovsky], Viktor, *Theory of Prose*. Käänt. Benjamin Sher. Elmwood Park: Dalkey Archive Press 1991 (O teorii prozy 1929).
- Sokal, Alan ja Jean Bricmont, *Intellectual Impostures. Postmodern philosophers' abuse of science*. London: Profile Books 1998.
- Stein, Gertrude, *How to Write*. Barton: Something Else Press 1973. (1931)
- Steiner, George, "On Difficulty". Teoksessa *On Difficulty and Other Essays*. Oxford, Melbourne: Oxford University Press 1978, 18–47.
- Su, Soon Peng, *Lexical Ambiguity in Poetry*. London, New York: Longman 1994.
- Trimpi, Wesley, *Muses of One Mind. The Literary Analysis of Experience and Its Continuity*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1983.
- Työrinoja, Reijo, "Usko ja näkeminen – keskiajan visuaalinen tiedonmetafysiikka ja uskonnollinen usko". *Kuvan teologia*. Toim. Matti Kotiranta. (Suomalaisen Teologisen Kirjallisuusseuran Julkaisuja 209). Helsinki 1997, 91–106.
- Vasseleu, Cathryn, *Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. London: Routledge 1998.
- White, Allon, *The Uses of Obscurity. The Fiction of Early Modernism*. London, Boston, Henley: Routledge and Kegan Paul 1981.
- Ziolkowski, Jan, "Theories of Obscurity in the Latin Middle Ages." *Mediaevalia* 19 (1996), 101–170.

I

MENNEISYYDEN VARJOT

MURROSKOHTIEN RETORIIKKAA JA POETIIKKAA



SKOLASTISEN KIELEN KRITIIKKI  
I 500-LUVUN HUMANISTIPOLEMIIKISSA  
Esimerkkinä *Hämäräin miesten kirjeet*

*Sari Kivistö*

*Hämäräin miesten kirjeiden* toisen osan aloittaa kirje, jossa kuvataan illanistujaisia. Juhlissa puidaan kokoelman nimeen liittyvää, lukijaakin askarruttavaa kysymystä: miksi kirjeet on nimetty juuri *hämäräin* miesten kirjeiksi? Miesten omissa tapailuissa selitystä haetaan kirjoittajien sukujuurista, joiden ehdotetaan kätkeytyvän puolittain myyttiseen historiaan, aivan kuten monien historian kuninkaiden syntyperä on tuntematon. Muuan karmeliitta puolestaan olettaa, että kirjeiden kokoaja Ortvinus Gratus lienee syvämietteisenä ja mietiskelyyn taipuvaisena miehenä nimittänyt ystäviään hämäräksi mystisessä mielessä, sillä auktoriteettien mukaan ”totuus on hämärän peitossa”. Sanojensa vahvikkeeksi hän siteeraa Jobin kirjaa (”Mutta viisaus on peräisin kätketystä”) sekä Miikaa (”Jos istun pimeydessä, Herra on minun valkeuteni”). Nimi viittaisi näin kantajiensa kykyyn tunkeutua Raamatun ytimiin jumalallisen valon innoittamana. Pariisilaismaisteri kiirehtii vielä esittämään oman tulkintansa, jonka mukaan nimi kertoo vaatimattomuudesta ja nöyryydestä. Lähimpänä oikeaa tuntuu kuitenkin olevan selitys, jonka puhujat hylkäävät: hämäryys saattaa vihjata, että kirjekokoelmaa ei ole kirjoitettu taiteen sääntöjen mukaisesti. (*Epistolae obscurorum virorum* II, 1, jatkossa EOV; *Hämäräin miesten kirjeet* 87–90, jatkossa HMK.)

*Hämäräin miesten kirjeet* on vuosina 1515–1517 Saksassa anonyyminä ilmestynyt seipiteellinen kirjekokoelma. Sen puhujat, hämärämiehet, tunnustautuvat jumaluusoppineiksi ja yliopistomiehiksi. He nojaavat skolastiseen traditioon, puolustavat keskiajan oppineita ja paheksuvat uuden ajan humanisteja, jotka tyrkyttävät joka paikkaan outoa, klassista latinaansa ja sellaisia kirjailijoita kuin Vergilius ja Cicero. Vaikka teos uskottelee olevansa skolastikoilta peräisin, olivat sen kirjoittajat tosiasiaa humanisteja. Päätekijöinä on pidetty saksalaisia Crotus Rubeanusta (n. 1480–1539) ja Ulrich von Huttenia (1488–1523). Näin teos on humanistien maalaama satiirinen ja parodinen kuva keskiajan edustajien oppimattomuudesta ja taantumuksellisuudesta.



*Tunc diabolus tenebit candelam,* ”siltoin piru pitää kynttilää ...”. Piru valonkantajana heijasti ajatusta väärästä tiedosta. Pirun tarjoamaan valoon tai silmälasihin turvautuminen kertoi kääntymyksestä pimeyttä kohti, kristillisen valon ja tiedon sijaan.

Lähde: Edvardus Böcking (toim.), *Ulrichi Hutteni equitis operum supplementum* I. Lipsiae in aedibus teubnerianis 1864, 325.

*Hämäräin miesten kirjeissä* hämäryys liittyy moniin asiayhteyksiin. Kaikkein ilmeisin näistä on sen vastakkaisuus kirjekokielmien yleiselle nimikkeelle ”Kuuluisien miesten kirjeitä” (*Clarorum virorum epistolae*). Se leikkii näin sanan *clarus* (suom. kirkas, kuuluisa) merkityksillä ja vastakohtilla. Lisäksi valon metaforat olivat tavallisia kirjeissä, hautakirjoituksissa ja ylistyspuheen eri lajeissa: maineikasta tai oppinutta miestä saatettiin tällaisessa yhteydessä nimittää vaikkapa loistavaksi valoksi, oppineisuuden soihtuksi, auringoksi tai valontuojaksi. Valo toimi tiedon alkukuvana ja ilmensi jumalallisen kirkkauden heijastumista inhimillisessä ymmärryksessä. Parodisissa yhteyksissä näitä kielikuvia liioiteltiin: henkilöä kutsuttiin teologian kultaiseksi kynttiläksi tai seitsemän vapaan taidon säteileväksi lampuksi. Vastaavasti hämärämiehet puhuvat toisistaan kunnioittavaan sävyyn riippuvina lyhtyinä ja suurina kynttelikköinä, valaisten näin ironisesti omaa luonnettaan. Myös hämäryys liittyy tässä teoksen satiiriseen tarkoitteeseen ja kertoo, valon ja kirkkauden vastakuvana, kirjoittajien oppimattomuudesta ja huonomainaisuudesta. Tämän ohella hämäryys yhdistyy kuitenkin myös aikaan ja kieleen.

## Pimeä keskiaika

Hämärän käsite oli tärkeä renessanssihumanistien polemiikissa aiempaa aikakautta ja sen opillisia traditioita vastaan. Se toimi ajallisen, aatteellisen ja kulttuurisen siirtymän merkitsijänä. Monille humanisteille barbaarihallitsijat, joita syytettiin antiikin maailman tuhoamisesta, merkitsivät vanhan Rooman loppua ja samalla pimeän keskiajan alkua. Tähän pimeyden aikakauteen kytkettiin nyt kaikenlainen kulttuurinen ja moraalinen arvottavuus: keskiaika samastui moraalisen ja älyllisen rappion, epäkristillisyyden ja kulttuurin alennustilan kanssa. Se vertautui myös luomista edeltävään aikaan, kaaokseen, johon humanistinen si-



vistys toi jälleen järjestyksen, aivan kuten Jumalan sana oli jäsentänyt maailman. Humanistien julistuksissa toistuvat teemat goottilaisen pimeyden hautaamisesta ja uuden ajan auringon kohtaamisesta. Esimerkiksi Ulrich von Hutten ennustaa vuonna 1518, että nousevan sivistyksen auringon eteen kasaantuneet pilvet saavat pian väistyä. Sen jälkeen Saksa pukeutuu sivistyksen pukuun ja barbaria pakenee Itämeren taakse. (Böcking 1859, 197.) Näin humanismin aikaa luonnehdittiin valon metaforin, vastakohtana sitä edeltäneelle pimeyden ajalle.

Tämän ohella humanistit kutsuivat edeltäviä vuosisatoja barbarian kaudeksi, jolloin kaikki älyllinen toiminta, joka erotti ihmisen eläimestä, oli unohtunut. Antiikin reetoreilta Isokrateelta ja Cicerolta periytyvän näkemyksen mukaan puheen voima oli aikojen alussa saanut ihmiset siirtymään hämäristä luolista ja metsistä yhteisöllisyyteen, luomaan lait ja yhteiskunnan (Isokrates, *Antidosis* 253–254; Cicero, *De oratore* 1, 33). Humanistien mielestä keskiaikaisen skolastiikan rappeuttava vaikutus oli miltei palauttanut ihmiskunnan tähän sivilisaatiota edeltäneeseen aikaan. Humanistit syyttivät aiempia sukupolvia klassisten kielten ja kirjallisuuden laiminlyönnistä, ja samalla myös oppineiston oma kielenkäyttö oli kokenut luonnottomia muodonmuutoksia. Nämä muutokset ilmenivät logiikan aseman korostumisena oppialojen välisissä suhteissa sekä klassisen grammatiikan ja retoriikan mukaisen kielen puhtauden ja selkeyden rikkoutumisena. Keskiajan skolastinen kieli samastui humanistien poleemisessa kirjoittelussa barbaariseseen mongerrukseen, joka oli sivistyneelle latinantaitajalle täysin käsittämätöntä, kuin vierasta kieltä.

Barbaria samoin kuin hämäryyden aika olivat siis menneisyyden vaiheita ja viittasivat ihmisen vajavaisuuteen, alkukantaiseen ja järjestyksettömään tilaan. *Hämäräin miesten kirjeissä* maisteri Petrus Negelinus tunnustaakin avoimesti kehittymättömyytensä siteeraamalla Jeremiaa: ”Voi Herra, Herra! Katso, en minä kykene puhumaan, sillä minä olen nuori” (*A, a, a, domine,*

*nescio loqui, quia puer ego sum*; EOVI, 18). Raamatullinen sitaatti kääntyy palvelemaan skolastisen kielen parodiaa, ja puhuja tuntuu ikään kuin tapailevan vasta aakkosten alkua. Pimeyden ja valon ajat määrittivät pitkälti kielellisen harrastuneisuuden kautta.

### Skolastisen kielen käsittämättömyys

Yksi keskeisistä 1500-luvun alun poleemikoista, espanjalainen humanisti Juan Luis Vives, piikittelee skolastikkoja sanoen, että kun nämä tulevat kouluistaan ihmisten ilmoille, he ovat eksyksissä kuin olisivat kasvaneet metsässä ja luulevat joutuneensa toiselle planeetalle ihmisten tapojen ollessa heille vieraita. Skolastinen barbaari eristyy epäpuhtaan, epäelegantin ja oudon kiелensä ja koulutuksensa myötä muusta maailmasta. Myöhemmin Vives vertaa pariisilaisten skolastikkojen eristynyttä yhteisöä Kimmerian maahan, jonka asukkaiden kerrottiin elävän ikuisessa usvasa ja pimeydessä. (Vives 1979, 92 ja 98.)

Vastaavasti hämäämiehet tuntevat syrjäytyvänsä muista. Näin käy erityisesti Italian humanistisella maaperällä. ”Kaikkein pyhimmän teologian nöyrin professori” Jacobus de Alaplatea valittaa, että Rooman Campo de’ Fiorilla häntä osoitellaan sormilla, ja hän joutuu jatkuvasti kuulemaan sellaisia röyhkeyksiä, että ne saisivat kivenkin pehmenemään (EOVI, 48; HMK 82). Conradus Stryldriot puolestaan ihmettelee sikäläisten ihmisten epäsosiaalisuutta ja epäilee, että itse piru on kiikuttanut hänet Roomaan (EOV II, 39; HMK 145).

Humanistit moittivat skolastisen kielen vaikeatajuisuutta oraakkeliin, profeettojen ja labyrintin kuvien avulla. Italialainen 1300-1400-luvuilla vaikuttanut humanisti Leonardo Bruni sanoo Aristoteleen seuraajien olevan sellaisen hämäryyden sekoittamia, että vain Sibylla tai Oidipus saattaisi heitä ymmärtää. Toisaalla Bruni vertaa skolastista kielenkäyttöä myös lääkärin re-

septiin. (Bruni 1987, 69 ja 228.) Vives puolestaan ilmoittaa sarkastisesti, että kaikki eivät voi olla Joosefeita tai Danieleita ja ymmärtää näin skolastikkojen kieltä (Vives 1990, 406). Saksalainen 1500-luvun humanisti ja uskonpuhdistaja Philipp Melanchthon taas rinnastaa skolastisen esitystavan labyrinthtiin, jonne kuulija eksyy löytämättä asioille alkua tai loppua (Melanchthon 1952, 417).<sup>1</sup> Kielen tulisi olla suoraan ymmärrettävää, ilman tulkkeja ja asiantuntijoita.

Skolastista kieltä verrattiin toistuvasti kokonaan uuteen kieleen, joka oli käsittämätöntä tavallisille ihmisille, jotka eivät kuuluneet sen saloihin vihittyjen pieneen piiriin. Melanchthon syyttää kuuluisien 1200-luvun skolastikkojen Tuomas Akvinalaisen ja Duns Scotuksen seuraajia tällaisen kielen keksimisestä ja toteaa epätavanomaisen sanankäytön tekevän kielen rikkonaiseksi, hämäräksi ja ennennäkemättömäksi (Melanchthon 1846, 493–494). Myös Vives irvailee, että skolastikot ilmeisesti pitivät pitkään käytössä olleita sanoja jo kuluneina ja vulgaareina, koska he olivat kehittäneet aivan oman kommunikointitapansa. Vives epäilee, että mikäli reetori tai grammatikko käyttäisi niin tavatonta kieltä, hänet buuattaisiin barbaarin tavoin matkoihinsa tai leimattaisiin kylähulluksi, mutta dialektikon sopii näemmä tutkia totuuden ja valheen eroavaisuuksia itse sepitetyin käsittein. (Vives 1990, 374–376, 390.) Humanistit siis paheksuivat hämärää kielenkäyttöä sosiaalisen rajaamisen välineenä, joka yleis-tajuisuuden sijaan tavoitteli vain sisäpiirin kuulijakuntaa. Tämä yleisön jakautuminen merkitsi myös oppialojen välistä oppositiota: retoriikka ja grammatiikka asettuivat vastakkain logiikan ja dialektiikan kanssa.

Skolastisen kielen käsittämättömyyttä parodioidaan toistuvasti myös *Hämäräin miesten kirjeissä*, esimerkiksi silloin, kun

---

<sup>1</sup> Kyseinen kirje Pico della Mirandolalle on luettu Melanchthonin nimiin, mutta se on ilmeisesti hänen oppilaansa kirjoittama. Ks. Erika Rummel, "Epistola Hermolai nova ac subditiua: a Declamation Falsely Ascribed to Philip Melanchthon." *Archiv für Reformationsgeschichte* 83 (1992), 302–305.

puhujat määrittelevät Tuomas Akvinolaisen ja hänen opettajan-  
sa, skolastiikan isänä pidetyn Albertus Magnuksen kannattajien  
hienosäikeisiä eroja:

[...] tomistien ja albertistien välillä ei ole suurta eroa, paitsi  
se että albertistit ovat sitä mieltä, että adjektiivit appelloivat ja  
että *corpus mobile* on subjekti fysiikassa. Mutta tomistit ovat  
sitä mieltä, että adjektiivit eivät appelloi ja että *ens mobile* on  
subjekti fysiikassa. Albertistit ovat myös sitä mieltä, että lo-  
giikka etenee toisista intentioista ensimmäisiä kohti; tomistit  
taas sanovat, että se etenee ensimmäisistä intentioista toisia  
kohti. (EOV II, 45.)

Esitys pyrkii jäsentämään albertistien ja tomistien välisiä näke-  
myseroja, mutta lauseiden rinnasteinen ja symmetrinen rakenne  
sekä sanatoisto vievät merkitystä toisaalle ja minimoivat filoso-  
fisten koulukuntien erillisyyttä. Järjestyksen ja käsitteellisen sel-  
keyden sijaan syntyy hirviömäisyyttä, erojen yhdistymistä ja su-  
lautumista. Katkelma toimii myös näytteenä humanistien moit-  
timasta, yleistajuisuutta rikkovasta kielestä.

Hämäryys aiheutui paitsi kielenkäytön puutteellisuudesta  
myös esitettävän asian vaikeudesta, sillä puhujan tuli ensin sel-  
keästi ymmärtää asia, ennen kuin hän kykeni ilmaisemaan sen  
selvästi toisille. Puhujan taitamattomuuden ja aiheen vaikeuden  
lisäksi hämäryyden syynä saattoi olla myös vastaanottajan oppi-  
mattomuus, hidasjärkisyys tai tarkkaamattomuus. Esimerkiksi  
Erasmus Rotterdamilainen toteaa 1520-luvulta peräisin olevas-  
sa, kirjeen kirjoittamista käsittelevässä teoksessaan *De conscri-  
bendis epistolis*, että mikäli lukija väittää Horatiuksen runoutta  
hämäräksi, on hän eri kannalla kuin oppineet, jotka arvostavat  
sitä juuri selkeyden tähden. Näin ohdakkeet ovat lukijan omissa  
kintuissa, eivät tekstissä, ja hän on kuin auringossa harhaileva  
sokea, jonka öisille silmille valo on pimeyttä. (Erasmus 1980,  
30.)

Humanistit kritisoivat kohdettaan myös luonnosta haetuin analogioin. Skolastikot saatettiin rinnastaa yöllisiin liikkujiin, kuten pöllöihin, huuhkajiin ja muihin epäonnen lintuihin, joiden oletettiin karttelevan päivänvaloa ja auringon säteitä. Vastaavasti barbaarisessa pimeydessään askartelemaan tottuneiden skolastikkojen silmät eivät sietäneet klassisten kielten ja kirjallisuuden loistetta, minkä vuoksi he joutuivat ohittamaan nämä tiedonalat silmät ummessa. Samaa ajatuskulkua seurataan myös *Hämäräin miesten kirjeissä*, joissa hämärämiehiä kutsutaan lepakoiksi, ”joilla ei ole mitään tekoa valoisana aikana, vaan jotka lentelevät pimeydessä ja käsittelevät hämäriä asioita” (EOV II, 12; HMK 112). Hämärämiehet itse puolestaan hämmästelevät humanistien puhumaa kiharaista latinaa, josta he eivät omien sanojensa mukaan ymmärrä puoliakaan. Yksi heistä toteaa, että Erasmus puhuu kaiken lisäksi niin pienellä ja hiljaisella äänellä, ettei siitä saa selvää.

### Hämäriä kirjoittajia: Alexander de Villa Dei ja Aristoteles

Monet keskiajan kieliopit olivat humanisteista vaikeatajuisia ja sen vuoksi soveltumattomia opetukseen. Esimerkiksi Alexander de Villa Dein kuuluisa kielioppi *Doctrinale* (1199) oli kirjoitettu runomittaan, minkä katsottiin edistävän asian muistamista, mutta esityksen selkeys samalla kärsi mittaan pakottamisen seurauksena. Alexanderin teos olikin jatkuvasti humanistien hampaissa. Hämärämiesten mielestä Alexander on kuitenkin ”paras kaikista” (EOV I, 9; HMK 33). Alexanderin oppineisuuden inspiroimana maisteri Wilhelmus Lamp intoutuu jopa sepittämään lyhyen ylistysrunon, jonka mukaan Alexander tarjoaa pojille maitoa ja hunajaa ja saa kaiken tietämättömyyden kaikkoamaan lukijasta (EOV II, 35; HMK 145).

Toinen kirjoittaja, johon hämäämiehet toistuvasti vetoavat, vaikkapa vain runouden arvoa vähätellessään, on Aristoteles. Humanistien polemiikissa juuri Aristotelesta syytettiin usein hämäryydestä. Tämä perustui osaltaan hänen asemaansa logiikan oppi-isänä ja osaltaan Aristoteleen kieleen, sillä sen pakattu tiiviys ja arvoituksellisuus sai jotkut moittimaan häntä vahane näiseksi kirjoittajaksi, joka ei halunnutkaan seisoa minkään väitteen takana, vaan piiloutui monitulkintaisuuteen (Vives 1990, 248).

Samaa kritiikkiä esitti myös hollantilainen 1400-luvun humanisti Rudolf Agricola pääteoksessaan dialektisesta inventiosta, *De inventione dialectica*. Hän toteaa, ettei mikään olisi niin helppoa kuin puhua luonnostaan hämäristä asioista hämärin sanankääntein. Oli kyllin vaikeaa kiskoa Kerberos Manalasta ylös eli tuoda tiedon piiriin luonnon mysteerejä; vielä vaikeampaa oli ilmaista tuo tieto sanoin. Agricola kuitenkin kannustaa kirjoittajia kirkkauden tavoitteluun, sillä hämääriin sanoihin tyytyminen muistutti tilannetta, jossa ihminen ei oikein halunnut tuoda tietojaan julki mutta ei malttanut pysytellä hiljaakaan. Aristotelesta hän kritisoi selkeyden ja yksinkertaisuuden puutteesta ja siitä, että asioiden luontaista vaikeutta kasvatetaan vielä kielellisellä käsittämättömyydellä, joka tekee tekstistä turhaan monimielisen, oraakkelinomaisen ja loputtomien spekulointien ja tutkimusten kohteen. (Agricola 1992, 20–22.)

Vielä yleisemmin humanistit arvostelivat kuitenkin Aristoteleen myöhempiä seuraajia, tulkitsijoita ja kääntäjiä. Kömpelön kääntäjän nähtiin tuovan jo vanhastaan hankalaan tekstiin virheitä ja lisähämyä (Bruni 1987, 163, 213). Vives huomauttaa, että Aristoteleen kirjoitusten luontainen vaikeus ja oppineet alluusiot olivat saaneet hänen tulkitsijansa – joita Vives kutsuu juuri hämäämiehiksi, *obscuri viri* – löytämään niistä omia satunnaisia mielipiteitään, sillä ”olihan mutainen vesi usein tuottoisa kalastajille” (Vives 1990, 246, 250). Tämän johdosta kukaan ei enää tiennyt, mikä oli ollut Aristoteleen alkuperäinen

ajatus. Vivesin väitteissä näkyy humanistinen kaipuu klassisen kirkkaille lähteille.

Humanistit kritisoivat siis myös sitä, miten antiikin tekstejä oli myöhempinä aikoina käännetty. Kreikan kielen opintoja käsittelevässä puheessaan *Oratio de studiis linguae Graecae* vuodelta 1549 Philipp Melanchthon moittii latinantajien kielitaidon puutetta ja vertaa kreikasta tehtyjä käännöksiä taikajuoman juomiseen, jonka seurauksena ihminen saa eläimen hahmon ja selkeäpuheisen kirjoittajan ihmisääni muuntuu muistuttamaan lehmiä ammumista tai astioiden kalinaa (Melanchthon 1969, 144–146). Puheen vääntymisen meteliksi tai eläimen huudoksi kuvastaa tällaista ääntä artikuloitun ihmispuheen vastakohtana: äänteiden epäjärjestystä, satunnaisuutta ja hallitsemattomuutta. Toisessa yhteydessä Melanchthon käyttää Horatiuksen *Runousopista* (säkeet 7–9) tuttua Khimaira-hahmon kuvaa ja vertaa skolastista argumentointia maalaukseen, jonka maalajaan sivelin liikkuu summittaisesti, ilman järkeä tai taitoa, ja jossa katsoja havaitsee vain mitäänsanomattomia, sekavia ja hirviömäisiä hahmoja kehon ja sen jäsenten sopusoinnun sijaan (Melanchthon 1969, 46–47). Luonnollisen tasapainon tilalle on tullut sopusointua rikkova keinotekoinen ja luonnoton ilmiasu. Kielellisessä muodossa tämä tarkoittaa kieliopillisia omituisuuksia ja virheitä, sanajärjestyksen sekavuutta, tavanomaiselle kielenkäytölle vieraita ilmaisuja sekä yleistä erittelyn ja järjestyksen puutetta.

Millaista siis hämärä kieli on käytännössä? Tästä saamme käsityksen *Hämäräin miesten kirjeistä*, joissa selkeän ilmaisun sijasta puhujien kieli kangertaa ja vääristyy. Hämärämiesten meluisuus, sekavan, tyhjän ja turhan puheen paljous toimii vastamyrkyn tavoin: se saa lukijan kaipaamaan harkinnan luomaa hiljaisuutta ja etsimään sisällökekästä ilmaisua. Teos onkin varsinainen huonon kielen, tyylin ja maun esimerkkikokoelma. Ennen kuin otan tästä näytteitä, on vielä kysyttävä, millaista on kirkkaus, jota vasten tuo siluetti hahmottuu.

## Selkeyden hyveestä

Selkeys (*claritas, perspicuitas*) oli sekä määritelmänomaisesti kielellisen ilmaisun ominaisuus että retorinen hyve. Sanojen avulla ihminen pyrki jäsentämään asioita ja maailmaa, jotka ilman kielen järjestävää voimaa lepäsivät hämärässä. Cicero toteaa Crasuksen suulla, että jokainen puhunta koostuu sisällöstä ja sanoista eivätkä sanat löydä paikkaansa, jos asia poistetaan, eikä asia vastaavasti voi valjeta, jos sanoja ei ole (*de orat.* 3, 19). *Elocutio* eli kaunopuheisuus on asioiden esittämistä kirkkaan ja läpinäkyvän puheen muodossa, jota ilman asioita ei voida ymmärtää. Ilman tätä kielen käytön taitoa, johon järjestys (*ordo*) oleellisena osana kuuluu, jää jäljelle vain pelkkä mieletön ääni (Melancthon 1846, 459). Kielenkäytön rappeutuessa asioiden havaitseminen sen enempää kuin havaintojen välittäminen ei ollut enää mahdollista.

Italialainen 1500-luvun filologi ja runoilija Julius Caesar Scaliger erottaa *Runousopissaan* käsitteet *claritas* (kirkkaus) ja *perspicuitas* (selkeys) toisistaan. Selkeä ei hänen mielestään tarkoita samaa kuin kirkas, sillä kirkkaus on jonkin asian pintaominaisuus ja viittaa ilmaisun loistokkuuteen samalla lailla kuin puhdistetut aheet kiiltelevät ja välkkyvät. Selkeä sitä vastoin on ennen muuta läpinäkyvyyttä (*pellucidum, transparens*) ja asian esittämistä niin, että se on helppo ymmärtää. Selkeys sallii ja mahdollistaa sen, että katse voi tunkeutua esityksen ytimeen, ymmärtää esitetyn sisällön. Hämäryys taas on vastakkaista juuri tälle, läpinäkyvyydelle: ajatus ei pääse ilmaisun lävitse eikä tavoita ilmaistua asiaa. Tässä mielessä loistokkaasti (*lucide*) ilmaistu asia saattaa jopa olla sisällöltään hämärä, ja vastaavasti läpinäkyvä puhe ei välttämättä koostu kirkkaista ja ylevistä sanoista. (Scaliger 1995, 264–266.) Näin selkeys liittyy ennen muuta ymmärrettävyyteen.



## Hämäryydestä yksittäisissä sanoissa

Tyylilliseksi ihanteeksi asetettu selkeys ilmeni sanavalinnassa ja sanajärjestyksessä. Yksittäisten sanojen tuli olla yleisesti käytettyjä, tunnettuja ja yksiselitteisiä. Sanavalintaan liittyvän hämäryyden paheen nähtiin syntyvän esimerkiksi ajallisesti kaukaisten, murteellisten, vieraskielisten, teknisten, sopimattomien, monimerkityksisten tai muuten harvinaisten sanojen käytöstä. (Ks. esimerkiksi Quintilianus, *Institutio oratoria* 8, 2, 1 ja 12–13.)

Yhtenä keskeisenä syynä skolastisen kielen kritiikkiin olivat juuri tekniset termit. Kirjoittajan tai puhujan tuli retoriikan suositusten mukaan valita tuttuja ja helposti ymmärrettäviä sanoja, ”ei kultasepän vaa’alla, vaan yleisellä mitta-asteikolla punnittuja” (Cicero, *de orat.* 2, 159). Esimerkiksi Vives kritisoi pseudo-dialektikoiksi kutsumiaan skolastikkoja logiikan alaan kuuluvien abstraktien termien viljelystä, jotka muistuttivat hänen mielestään hullun puhetta ja olivat vieraita kaikelle normaalille kielenkäytölle (Vives 1990, 280 ja 1979, 61).

Humanistit vihasivat myös, että näennäisen oppinut kieli hämärine termeineen varjeli käyttäjiensä tietämättömyyttä paljastumasta. Kritiikin taustalla kaikuivat antiikin esikuvien vastaavanlaiset moitteet: esimerkiksi Quintilianus sanoi hämäryyden perustuvan turhamaiseen oppineisuuden esittämiseen (*inst.* 8, 2, 12). Melanchthon kritisoi samalta pohjalta uusia sanoja tehtailevia skotisteja sekä sanamagiaan syyllistyneitä kerettiläisiä, kabbalisteja ja anabaptisteja. Yhteistä näille kaikille tuntui olevan, että ihmeellisiä mysteerejä lupaavien sanankäänteiden alle ei kätkeytynyt mitään tietämisen arvoista, ja ne olivat omiaan herättämään ihmeen odotuksia vain tietämättömien keskuudessa. (Melanchthon 1846, 462.)

Skolastisten käsitteiden suosiminen rikkoi myös 1500-luvun kirjeenkirjoitusoppaissa (*artes epistolandi*) esitettyä selkeyden periaatetta. Kirjeen tehtäviin kuului oleellisesti kommunikointi: sen tuli tehdä vastaanottaja tietoiseksi jostain hänelle tuntemat-

tomasta asiasta. Näin ollen kirjeen sanamuodon ja tyylin tuli olla niin selkeää ja yhdenmukaista, että se ei vaatinut lukijaltaan erityistä paneutumista tai huomiota. Kielenkäytön tuli olla lähellä oppineiden arkikieltä.

Hämärämiehillä skolastiset termit ovat sulautuneet, tai oikeammin jähmettyneet, olennaiseksi osaksi heidän puhettaan. Kirjeessä II, 11 Iodocus Sartoris puhkeaa ylistämään kölniläisen teologian professorin Arnoldus de Thungarisin kohta kohdalta etenevää esitystä ”kerettiläisistä propositioista”, sen argumentteja, loppupäätelmiä ja korollaareja, joita vain harvat kykenevät oikein tajuamaan, sillä niin hienosäikeisiä ne ovat, kuten yleensäkin Albertus Magnuksen seuraajien tekstit. Hän myös epäilee, että kirjoittajalla täytynee olla kaksi päätä tällaisten hienouksien synnyttämiseksi. Skolastisten termien kankeutta ja tyhjyyttä liioitellaan puolestaan kirjeessä I, 46, jossa kirjoittaja punoo niistä rukousformeliin päättyvän ylistysrunon; onhan hän ”osittain humanisti”:

Täällä on yksi oppinut maisteri,  
joka intimoii kahdesti tai kolmesti,  
mitä eroa on esse essentiae:llä  
ja esse exsistentiae:llä,  
ja hän käsitteli rollaatioita  
ja predikamenttien distinktioita  
ja sitä josko Jumala on firmamenttina  
jossain predikamentissa.  
Tätä ei ole tehnyt kukaan häntä ennen  
iankaikkisesta iankaikkiseen. (EOV I, 46.)

Ylistysrunon lajityyppi, parataktisen eli rinnasteisen rakenteen ylläpitämä ja abstrakteista käsitteistä koostuva ajatusyhteys sekä kristillinen lopetus muodostavat keskeneräiseltä vaikuttavan kokonaisuuden. Eri asiayhteyksistä haetut elementit jäävät irrallisina näkyviin, kuin klassisessa Khimaira-hahmossa.

Tällainen anti-retoriikka rikkoi myös kielen selkeyteen kuuluvaa konkreettisuutta. Liiallinen abstraktius, metafyyssisten yksityiskohtien läpikäynti tai dialektiikan hienouksiin uppoutuminen olivat skolastisen hämäryyden lähteitä ja kommunikoinnin esteitä. Humanistien kritiikki seurasi tässä jälleen antiikin esikuvia: Cicero moittii Antoniuksen suulla filosofiä hienosyisiin pohdintoihin kietoutumisesta ja sanankäytön käsittämättömyydestä (*de orat.* 2, 61).

## Osien ja kokonaisuuden suhde

Hämärä kieli, jota klassinen retoriikka kehottaa välttämään, muodostuu hirviön lailla liiallisuudesta, puutteellisuudesta tai osasten väärinsijoittumisesta eli hämärässä kielessä on jotain joko liikaa, liian vähän tai väärässä paikassa. Sanaryhmissä tämä tarkoittaa sitä, että selkeän lauseen syntaksi on johdonmukainen, sanajärjestys selkeä ja luonnollinen (niin että mies mainitaan ennen naista, nousu ennen laskua ja päivä ennen yötä) ja asioiden kertomisessa noudatetaan kronologiaa. Hämäryyttä ilmaisuun tuovat paitsi tämän järjestyksen rikkominen myös kaikkinaisen liiallisuus (esimerkiksi turha monisanaisuus ja toisto, lauseiden tai poikkeamien runsaus tai pituus) tai vastavasti puutteellisuus (ylenmääräinen tiiviys, ellipsit, epäjohdonmukaisuus ja sekavuus). Näiden yksittäisten elementtien selkeys tekee koko esityksestä selkeän. (Quintilianus, *inst.* 8, 2, 22–24 ja 9, 4, 23; Cicero, *de orat.* 3, 49.)

Hämäryyteen liittyvää muodottomuutta voidaan myös luonnehtia vertaamalla sitä hämärän tilan kokemiseen tai meren tai avaruuden äärellä seisomiseen, jolloin kiintopisteet ja asioiden etäisyydet, muodot ja rajat katoavat, niitä on vaikea havaita (Arnheim 1977, 21). Samalla lailla käy hämärässä kielessä: kielen osat ja niiden suhteet ovat epäselviä, vastaanottajan on vaikea hahmottaa kokonaisuutta ja omaa suhdettaan siihen.

Hämärämiesten kieli muuttuu erityisen muodottomaksi silloin, kun he erottelevat ja määrittelevät käsitteiden ominaisuuksia. Tämänkaltaisen hirviömäisyys käy ilmi esimerkiksi kirjeestä II, 13, jossa ”nöyrä teologian tohtori” Thomas Klorbius ruotii kokonaisuuden ja sen osien eli kehon ja jäsenen välistä suhdetta. Kimmokkeena tähän on ollut muuatta skotistia koskeva väite, jonka mukaan hän olisi kymmenen yliopiston jäsen. Klorbius järkeilee:

Suokaa anteeksi, mutta minusta te olette epäjohtonmukainen, koska yhdellä jäsenellä ei voi olla useampaa kehoa, mutta sitä vastoin yhdellä keholla on hyvinkin useampia jäseniä, koska ihmiskehossa on pää, jalat, kädet, käsivarret, vatsa, siitin tai kohtu, jos hän on nainen. Ja jalka on ihmisen jäsen, ja pää on ihmisen jäsen jne. Ja koko ihmiskeho pitää alaisuudessaan noita jäseniä, ja nuo jäsenet ovat alistettuja tälle keholle, niin kuin alalaji suvulle. Mutta mikään noista jäsenistä ei pidä alaisuudessaan useampaa kehoa. Mutta jos tahdotte sanoa, että tuo maisterimme on kymmenen yliopiston keho, niin jälleen minä tahtoisin moittia teitä, koska joku saattaisi näin luulla, että kymmenen yliopistoa olisivat tuon maisterin jäseniä ja että hän itse koostuisi kymmenestä yliopistosta. Näin ajateltuna asia olisi skandaali noille kymmenelle yliopistolle ja ne menettäisivät siitä arvostustaan, kun yhden ihmisen (sillä myös meikämaisterit ovat, kuten tiedätte, ihmisiä) sanottaisiin olevan arvokkaampi kuin niin monet yliopistot; se on mahdoton tapaus. (EOV II, 13.)

Klorbiuksen pohdinnoista sukeutuu kielellinen hirviö, jossa ajatus, lauseet ja sanapaljous polveilevat ainakin humanistikriteerein tarkasteltuna luonnottomalla tavalla. Sanojen suhteet sekä subjektin ja objektin erillisyydet ja käsitteiden hierarkia uhkaavat kumoutua, kun jäsen ja keho vuorottelevat sanatoiston hallitsemassa pohdinnassa, eivätkä sanajäsenet asetu osaksi mitään

suurempaa ajatuksellista kokonaisuutta, joka ylittäisi osiensa summan. Koko pohdiskelun rakenne on luettelomainen ja lisäksi, kuten muuallakin kirjeissä. Abstrakteja käsitteitä jäsentävä puhe kääntyy myös koomiseen konkreettisuuteen, kun puhuja etsii todistusta päätelmilleen ihmiskehosta. Ajatus hakeutuu käsinkosketeltaviin ruumiinosiin, joiden näennäisesti järjestävä ja havainnollistava luettelointi ei kuitenkaan tuo päättelyyn tavoiteltua vakuuttavuutta ja kattavuutta. Kaikessa tässä katkelma rikkoo sopusointuisen puheen ihannetta sellaisena kuin vaikkapa Platon sen Sokrateen sanoin kuvasi:

[...] jokaisen puheen täytyy olla samalla tavalla rakennettu kuin elävä olento: sillä pitää olla oma ruumis, se ei saa olla päätön tai jalaton vaan sillä on oltava vartalo ja jäsenet, jotka sopivat toisiinsa ja kokonaisuuteen. (Platon, *Faidros* 264c.)

### Liiallinen pituus ja yksityiskohtaisuus

Ruotiessaan visaisia kysymyksiä hämäämiehet pyrkivät asioiden rationalisointiin ja selkeyttämiseen. He vetoavat systemaattisesti järjestettyihin päätelmiin, käyttävät syllogistisia sanontoja kuten ”ensimmäinen premissi” tai ”siitä seuraa” (*ergo*), jäsentävät tarkasteltavia kysymyksiä esimerkiksi luetteloiden tai vastaakohtaisuuksien avulla ja luulevat välillä päätyneensä jopa yksinkertaiseen konklusioon. Nämä toimet tähtäävät erotteluun, rakenteiden luomiseen, rajaamiseen ja tarkentamiseen. Tästä huolimatta pohdiskelut kuitenkin puuroutuvat ja venyvät, kuten kirjeessä, jossa mietitään ensin, miksi dominikaanit saarnaavat muita munkkeja römeämmällä äänellä, ja siirrytään sitten tarkastelemaan pyhän Dominicuksen ja pyhän Tuomaksen välistä hierarkiaa:

Toiset ovat sitä mieltä, että pyhä Dominicus on pyhempi elämän ansiosta, mutta ei oppineisuutensa ansiosta, ja sitä vas-

toin taas pyhä Tuomas on pyhempi oppineisuutensa ansios-  
ta, muttei elämän. Toiset arvelevat, että pyhä Dominicus on  
yksinkertaisesti pyhempi, ja he perustelevat tätä kahdella  
syyllä. Ensinnäkin koska pyhä Dominicus on veljeskuntam-  
me perustaja, ja näin ollen pyhä Tuomas, joka on veljeskun-  
tamme jäsen, oli hänen oppilaansa. Mutta ”ei ole opetuslapsi  
opettajaansa parempi”. *Ergo*. Toinen peruste on, että oppi-  
neisuus ei ole elämää ja tekoja tärkeämpi, ja siitä seuraa, että  
vaikka pyhä Tuomas oli oppineempi kuin pyhä Dominicus,  
ei hän kuitenkaan ole sen tähden myös pyhempi. Toiset tah-  
toivat, että pyhää Tuomasta pidettäisiin yksinkertaisesti  
pyhempänä, koska kaikkien pyhien joukossa ei ole toista toh-  
toria, jota kutsuttaisiin ’pyhäksi Tohtoriksi’, paitsi pyhä Tuo-  
mas. (EOV II, 47; HMK 157–158.)

Erittely jatkuu, mutta tarkkuutta tavoittelevat argumentit eivät  
toimi matkana tiedon valoa kohti. Lopulta kirjoittaja itsekin to-  
teaa, ettei asiasta kyllä tule sen selvempää. Pitkällisen käsittelyn  
vaikeudet heijastuvat myös lukemiseen: lukija väsy.

### Lukijan odotuttaminen

Selkeässä tekstissä hallitsee järjestys ja hahmotettavuus. 100-lu-  
vulla vaikuttaneen rectori Hermogeneen teos *Ideoista* julkaistiin  
venetsialaisen kirjankustantajan Aldus Manutiuksen painossa  
1508, ja se oli ainakin Erasmuselle tuttu. Hermogeneelle jär-  
jestys on jonkinlaista hallittua peräkkäisyyttä, ilmaistun asian ja-  
kamista toisiaan seuraaviin yksiköihin. Hermogeneen mielestä  
selkeys (*safeeneia*) on puheen tärkein hyve ja hämäryys (*asafeia*)  
sen vastakohta. Selkeys perustuu mm. ilmaisun puhtauteen  
(*katharotees*), joka puolestaan tarkoittaa erityisesti yhden asian  
ilmaisemista yhdessä lauseessa. Puhe on siis puhdasta ja siten sel-  
vää, kun puhuja ei ryhdy lisäilemään, yksityiskohtaisesti tai pit-  
kästi kuvailemaan tai vertailemaan asiaan liittyviä seikkoja lisä-

huomautusten tai alisteisten sivulauseiden avulla, jolloin varsinaisen asian esittäminen lykkääntyy. Puhujan ei pidä tuoda esiin koko kontekstia, vaan puhtaassa lauseessa ilmaistaan vain se yksi kokonainen ajatus, joka on ehdottomasti tarpeen. Kuulijan tai lukijan on myös jatkuvasti tiedettävä, mitä puhuja aikoo sanoa seuraavaksi. Puhujan tulee ohjata kuulijaansa esimerkiksi sanomalla, että ”tähän liittyy kaksi seikkaa”, jolloin kuulija tietää odottaa vain noita kahta asiaa. (Hermogenes 1987, 227–241.)

*Hämäräin miesten kirjeissä* esitettävän asian lykkääminen on kuitenkin toistuvaa. Kirjeessä I, 31 Willibrordus Niceti tahtoo esittää ”hänen ylhäisyydelleen” eli vastaanottajalle teologisen kysymyksen. Hän aloittaa tiedustelun varovaisella imartelulla:

[kysymyksen] jonka te voitte hyvin ratkaista, koska olette hyvä taiteentuntija, ja osaatte saarnata hyvin, ja teillä on hyvä uskonkiihko, ja olette tunnollinen; ja tämän ohella olen kuullut, että teillä on suuri kirjasto luostarissanne, jossa on monia Pyhiä tekstejä, filosofiaa ja logiikkaa, sekä Petrus Hispanusta käsitteleviä kirjoja. Sekä muuan maisterien opinto-ohjelma Kölnistä Laurentiuksen koulusta, missä on rehtorina maisterimme Thungarus, oikein uskonkiihkoinen mies ja syvälinen spekulatiivisessa teologiassa, ja valaistunut katolilaisessa uskossa [...]. (EOV I, 31.)

Johdanto pitkittyy, ja kirjoittajan kysymys ehtii jo miltei unohdettua kertoilun lomassa, kunnes se pulpahtaa sivua myöhemmin esiin ja koskettelee sitä, ovatko kölniläiset lollardit ja begiinit maallisia vai hengellisiä ihmisiä ja voivatko he ottaa puolison. Hämäryys on tässä katkelmassa läpinäkyvyyden puutetta Hermogeneen kuvaamassa mielessä: esitettävä asia viivästyy ja lukija joutuu odottelemaan kirjoittajan sotkeuduttua mieleenjohtumiensa tappuroihin.

Erityisen usein hämärämiehet kompastuvat jo kirjeen alkuun puntaroidessaan, tulisiko heidän ylipäänsä kirjoittaa koko kir-

jettä, ja toisinaan tällainen jahkailu jatkuu koko kirjeen ajan. Kirjeessä I, 15 mietitään kirjoittamisen kysymyksiä seuraavasti:

Ihmettelen kovasti, arvoisa herra, miksi ette kirjoita minulle, ja kuitenkin kirjoitatte muille, jotka eivät kirjoita teille niin usein, niin kuin minä kirjoitan teille. Jos olette vihainen minulle, niin ettette tahdo enää kirjoittaa minulle, niin kirjoitakaa minulle ainakin, minkä tähden ette tahdo enää kirjoittaa minulle, jotta tiedän, minkä tähden ette kirjoita, vaikka minä aina kirjoitan teille, niin kuin nytkin kirjoitan teille, vaikka tiedän, ettette tule kirjoittamaan minulle takaisin. Pyydän teitä kuitenkin koko sydämestäni, että tahtoisitte kuitenkin kirjoittaa minulle, ja kun kerran olette kirjoittanut minulle, tahdon silloin kirjoittaa teille kymmenen kertaa, sillä kirjoitan mieluusti ystäväilleni ja haluan harjoittaa itseäni kirjoittamisessa siten, että kykenen elegantisti kirjoittamaan runoja ja kirjeitä. En voi kuvitella, mikä on syynä siihen, ettette kirjoita minulle. (EOV I, 15; HMK 41.)

Katkelmaa luonnehtii mantramainen hokeminen, minimaalinen ja symmetrinen sanojen muuntelu ja sanatoiston synnyttämä kielipillinen hämäryys. On ironista, että puhujan ihmetyksen aiheena on juuri kommunikoinnin vaikeus. Retorisesti koulutetulle lukijalle syy kirjeen vastaanottajan mykkyyteen on kuitenkin selvä: yletön sanatoisto on karkottanut hänet.

Humanisteilla kielellinen kirkkaus liittyy kielen hallintaan ja ajatuksen selkeyteen. Ajatusta ei tule kirjata paperille keskenpäisenä, sillä se tekee ilmaisusta vaikeasti ymmärrettävän. Selkeä teksti sitä vastoin välittyy lukijalle vaivatta. Näin humanistien polemiikissa hämäryys ymmärretään useimmiten kielellisen kompetenssin puutteena, josta tuli pyrkiä eroon.

Vaikeaselkoisuus saattoi olla positiivinenkin ominaisuus, kuten runoudessa tai raamatullisissa teksteissä, joissa hämäryys inspiroi lukijaa vaikeutensa kautta ja nostatti hänen vireytään ja tarkkaavaisuuttaan, niin että hän kykeni havaitsemaan asioita,



joita ei joutilaana huomannut. Tämä mahdollisti jatkuvan merkityksen etsinnän ja monitulkintaisuuden. (Ks. esimerkiksi Petrarca 1950, 3, 377–442.) Hämärä teksti saattoi myös toimia jumalyhteyden välineenä, jonkinlaisena kontemplaation muotona ja tienä sanojentakaiseen maailmaan. *Hämäräin miesten kirjeissä* kielellinen hämäryys ei kuitenkaan synnytä tai mahdollista semanttista hämäryyttä, vaan ennemminkin merkityksen tyhjyyttä: abstraktien termien ja rönsyilevän kielipinnan alle ei kätkeydy mitään.

## Kirjallisuus

- Agricola, Rudolf, *De inventione dialectica libri tres*. Toim. Lothar Mundt. Frühe Neuzeit 11. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1992. (1515)
- Arnheim, Rudolf, *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley: University of California Press 1977.
- Bruni, Leonardo, *The Humanism of Leonardo Bruni. Selected Texts*. Toim. Gordon Griffiths, James Hankins, David Thompson. Medieval & Renaissance Texts & Studies 46. Binghamton, N. Y.: The Renaissance Society of America 1987.
- Böcking, Eduardus, *Ulrichi Hutteni equitis Germani opera quae reperi potuerunt omnia*. Osa I: Epistolae. Lipsiae 1859.
- Cicero, M. Tulli *Ciceronis Rhetorica*. Osa I: De Oratore. Toim. A. S. Wilkins. Oxonii e typographeo Clarendoniano 1955.
- Epistolae obscurorum virorum* (EOV). Toim. Aloys Bömer. Aalen: Scientia Verlag 1978. (1515–1517)
- Erasmus Rotterdamilainen [Erasmus von Rotterdam], *De conscribendis epistolis. Anleitung zum Briefschreiben*. Toim. Kurt Smolak. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. (1522)
- Hermogenes, *On Types of Style*. Käänt. Cecil W. Wooten. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press 1987.
- Hämäräin miesten kirjeet* (HMK). Suom. Sari Kivistö. Helsinki:

- Yliopistopaino 1999.
- Isokrates [Isocrates], *Isocrates in three volumes*. Osa II. Toim. George Norlin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1962.
- Melanchthon, Philipp, Philippi Melanthonis Elementarum rhetoricæ libri duo. *Corpus Reformationum*. Osa XIII. Toim. Carolus Gottlieb Bretschneider. Halis Saxonum 1846. (1531)
- ”Melanchthons Reply to G. Pico della Mirandola”. Käänt. Quirinus Breen. *Journal of the History of Ideas* 13:3 (1952), 413–426.
- Melanchthons Werke im Auswahl*. Osa III: Humanistische Schriften. Toim. Richard Nürnberger. Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1969.
- Petrarca, *Invective contra medicum*. Toim. Pier Giorgio Ricci. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1950.
- Platon, *Faidros*. Suom. Pentti Saarikoski. *Teokset*. Osa 3. Toim. Holger Thesleff *et al.* Helsinki: Otava 1979.
- Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri duodecim*. Toim. M. Winterbottom. Oxonii e typographeo Clarendoniano 1970.
- Scaliger, Julius [Iulius] Caesar, *Poetices libri septem*. Liber IV. Toim. Luc Deitz. Stuttgart: frommann-holzboog 1995. (1561)
- Vives, Juan Luis, *Against the Pseudodialecticians. A Humanist Attack on Medieval Logic*. Toim. Rita Guerlac. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company 1979. (Adversus pseudodialecticos 1520)
- Über die Gründe des Verfalls der Künste. De causis corruptarum artium*. Toim. Emilio Hidalgo-Serna. Humanistische Bibliothek II:28. München: Wilhelm Fink Verlag 1990. (1531)

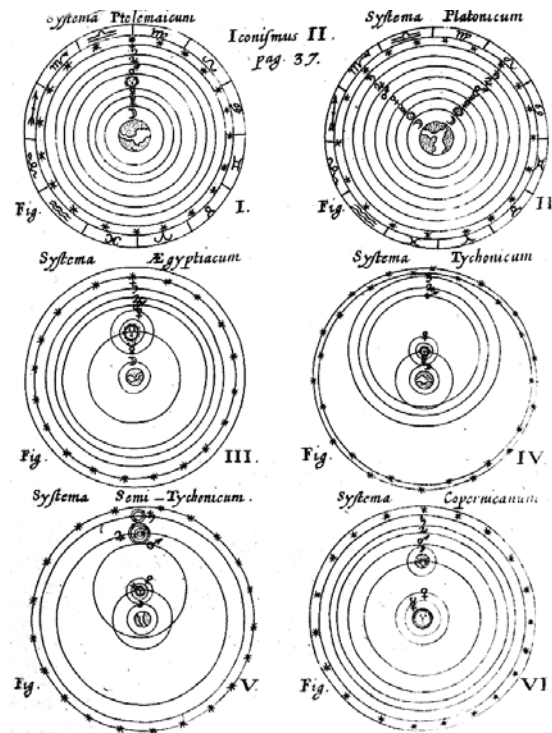
KOPERNIKAANINEN VALLANKUMOUS  
JA RETORIIKAN REFORMAATIO  
Maailmankaikkeus Jumalan kuvana John Donnen  
uskonnollisessa proosassa 1600-luvun Englannissa

*Maria Salenius*

Keskiaikaisen maailmankuvan ja alunperin platonilaisten ja ptolemaiolaisten teorioiden mukaan maapallo oli maailmankaikkeuden liikkumaton keskus, jonka ympärille muut planeetat ja sfäärit sijoittuivat kehämäisinä muodostelmina, ja uloimmaisena oli Jumalan ääretön kaikkeus tai taivas. Tämä konkreettinen näkemys välittyi maailmankuvan lisäksi myös kuvassa Jumalan ja uskonelämän luonteesta, jossa kaiken luonut Jumala oli maailman ylä- ja ulkopuolella äärettömässä valtakunnassaan. Samaten keskiaikaisten mystikkojen hartauselämä keskittyi meditaatioon ja kontemplaatioon, jonka tavoitteena oli ihmismielen nouseminen ymmärryksen eri tasojen, sfäärien, kautta lähemmäksi Jumalan olemusta ja yhtyminen lopulta joko maailman sieluun ja Jumalan ykseyteen, kuten 200-luvun filosofi Plotinoksella, tai Valoon, kuten kirkkoisä Augustinuksella joitakin vuosisatoja myöhemmin ja italialaisella mystikolla Bonaventuralla 1200-luvulla (esim. Teinonen 1987).

Renessanssin Eurooppaan puolestaan ajoittuvat keskeiset maailmankuvaa ja siten koko kielellistä viitekehystä järkyttäneet tapahtumat. Ensin löytöretket muuttivat maapallon mittasuhteiden tuntua. Maapallolta löytyi uusia mantereita ja kansoja, eikä kristillisyyttä enää ollutkaan ihmiskunnan yhteinen moraalinen ja eettinen sielu. Toinen suuri mullistus oli heliosentrisen maailmankuvan nouseminen keskiaikaisten teorioiden rinnalle,

esimerkiksi Kopernikuksen esittämän mallin mukaan. Nämä näkemykset siirsivät maapallon Jumalan luomakunnan keskipisteestä vähäiselle kiertoradalle muiden taivaankappaleiden lo-  
maan.



Makrokosmoksen kuvia Athanasius Kircherin teokses-  
ta *Iter extaticum* (1671). Lähde: Alexander Roob, *Le  
musée hermétique: Alchimie & Mystique*. Köln: Taschen  
1997, 49.

Tällä aikakaudella juuri Jumalan kristikunnan ajattelijoilla ja kirjoittajilla oli ehkä kaikkein suurin tehtävä edessään heidän yrittäessään pitää luomakunta perinteisten oppien mukaisena myös uuden tiedon valossa. Englantilaisen metafyyssisen runoilijan, nuoren roomalaiskatolisen John Donnen (1572–1631)

haasteeksi nousi yhdistää perheensä perinteet ja usko tekniikan ja löytöretkien alati muuttamaan maailmankuvaan. Hänen myöhemmän tuotantonsa uskonnollinen proosa kuvaa selvästi tätä vastakkainasettelua.

### Reformaation kielelliset ulottuvuudet

Niin uskonnollisesti kuin kielellisestikin aikakauden suurin mullistus oli uskonpuhdistus. Nimestään huolimatta tämä ”uskon puhdistus” oli muutos, jolla oli myös poliittisia syitä ja seurauksia. Uskon määrittäminen ja kirkkoon kuuluminen ei siten ollut useinkaan henkilökohtaiseen vakaumukseen perustuva päätös. Myös John Donne kääntyi uuteen valtionuskontoon, mutta hänen kääntymisensä syistä ja ajankohdasta vallitsee tutkijoiden parissa erimielisyyksiä. Donnesta tuli myöhemmin Lontoon St. Paulin tuomiorovasti ja anglikaanisen kirkon perustavia ajattelijoita.

Uskonpuhdistuksen yksi perusteeksi, poliittisten ja puhtaasti opillisten kysymysten lisäksi, oli kansankielisyyden lisääminen. Ihmisen tuli itse saada lukea ja kuulla Jumalan sanaa sekä lähestyä Jumalaa omalla kielellään, ilman välittäjää. Juuri Englannissa, toisin kuin monissa Keski-Euroopan maissa, uskonpuhdistus on koettu nimenomaan kieleen ja sen kehitykseen liittyvänä ilmiönä (Mallette 1997, 12). Uskonpuhdistuksen keskeisiä argumentteja oli tietoinen keskittyminen Raamattuun. Erityisesti humanistit painottivat Raamatun alkukielten tuntemusta kansankielisiä käännöksiä laadittaessa (Kopperi 1994). Raamattua pidettiin kirjaimellisesti Jumalan sanana, perimmäisenä totuutena.

Tähän liittyy myös yksi reformaation tärkeimmistä kielellisistä piirteistä: halu tulkita Raamatun kieli mahdollisimman sananmukaisesti. Tämän käsityksen mukaan Raamattu toistaa Jumalan ”ääntä”, ja siten nämä Jumalan lausumat sanat on käsi-

tettava perimmäisen tarkoituksensa mukaisesti, eikä esimerkiksi vertauskuvallisesti. Raamatun sanojen ei myöskään tule olla tulkitsijan omien tietojen rajoittamia. Uskonpuhdistajia huolettivat erityisesti visuaalisesti asioita hahmottavan keskiaikaisen kato-  
 lisen kirkon symboliset ajatusmallit ja allegorioihin taipuvainen kielenkäyttö. Teoriassa tämä merkitsi sitä, että uskonpuhdistajat poistivat tulkinnoistaan kielen symboliset ja mystiset selitykset jättäen ainoastaan sanatarkan tulkinnan, jonka ymmärtäminen ei vaadi ulkopuolisia välineitä ja malleja. (Luxon 1995.) Tämä liittyy uskonpuhdistuksen ajatukseen, jonka mukaan Raamattu on Jumalan autenttista sanaa, ja tämä sana välittyy ihmiselle puhuttuna ja kuultuna Pyhän Hengen kautta, ennen kaikkea saarnassa (Collinson 1992, 99). Toisin kuin mystikot, esimerkiksi illuminaatio-opin kehittäneet Augustinus ja Bonaventura, uskonpuhdistajat eivät suinkaan kokeneet näköaistia ihmisen keskeisimmäksi aistiksi vaan korostivat kuuloaistin tärkeyttä vedoten esimerkiksi Roomalaiskirjeen (10:17) sanoihin: ”Usko tulee siis kuulemisesta, mutta kuuleminen Kristuksen sanan kautta.”<sup>1</sup> Tämä ei tarkoittane ainoastaan konkreettista Jumalan äänen kuulemistä, vaan Jumalan sanan vastaanottamista raamatun tekstin kautta – myös saarnattuna tai itseksensä hiljaa lukemalla. (Graham 1993.)

Saarnan perimmäisenä tarkoituksena niin keskiajalla kuin renessanssin aikanakin oli selittää Raamatun tekstiä. Saarna seurasi klassisen retoriikan sanelemaa muotoa. Tämä alkujaan pakannallinen teoria oli jo varhain keskiajalla valjastettu uuden uskonnon käyttöön liittämällä siihen ”korkeampi tavoite” kuin pelkkä kuulijoiden vakuuttaminen; retoriikasta tuli Pyhän Hengen aivot. Pyhä henki käytti välineenään kielellisiä ornamentteja ja kielikuvia, joilla puhtaasti koristeellisuuden lisäksi ja usein jopa ensisijaisesti oli toiminnallinen tehtävä (Mitchell 1932; Howell

---

<sup>1</sup> Uuden testamentin lainaukset ovat vuoden 1938 kirkolliskokouksen vahvistamasta suomennoksesta; Vanhan testamentin ja psalmien lainaukset ovat vuoden 1933 kirkolliskokouksen vahvistamasta suomennoksesta.

1956; Fafner 1982a ja 1982b; Luxon 1995). Myös Lutherin on katsottu humanistien tapaan korostaneen klassisen retoriikan keinojen tärkeyttä argumentoinnissa (Kopperi 1994, 115). Lisäksi erityisesti puritaanit korostivat saarnan olevan osa liturgiaa Raamatun sanan välittäjänä ja selittäjänä (Swaim 1993). Renessanssin saarnaajat pyrkivät koskettamaan kuulijoidensa perimmäisiä tunteita saaden heidät siten aistimaan, ymmärtämään ja lopulta uskomaan, ja nimenomaan protestanttien – ja erityisesti puritaanien – saarnojen kieli oli luonteeltaan meditatiivista ja kuulijoiden tunteita herättävää (Tuve 1957, 183; Lewalski 1973, 85–90). Tätenkin siis sinänsä koristeellisten kielikuvien käytöllä on ensisijaisesti funktionaalinen tehtävä.

John Donne käsittelee useaan otteeseen saarnoissaan kielen merkitystä ja viittaa esimerkiksi eri raamatunkäännöksiin. Eräässä saarnassaan hän esittää, että Raamatun kielen käsittäminen eikuvainnollisena johtuu käännösten puutteellisesta tulkinnasta, ei alkuperäistekstin kielellisestä yksinkertaisuudesta tai pelkistyneisyydestä. Alkukielellä on selvää, että ”pyhä henki” pyhää kirjaa kirjoittaessaan käytti tarkoituksellisen ilmaisun lisäksi ”kielen herkkyyttä, harmoniaa ja melodiaa, metaforien ja muiden kielikuvien korkeaa lentoa, joka voisi vaikuttaa lukijaan syvemmin” (*Sermons*, osa VI, n:o 1, rivit 600–604).<sup>2</sup> Donne itse onkin tunnettu nimenomaan värikkästä ja ilmeikkästä kielestään.

---

<sup>2</sup> ”[...] the Holy Ghost in penning the Scriptures delights himself, not only with a propriety, but with a delicacy, and harmony, and melody of language; with height of Metaphors, and other figures, which may work greater impressions upon the Readers.” Saarnojen lainaukset ovat Potterin ja Simpsonin editiosta vuosilta 1952–1963 (jatkossa lyhenne S ja osan numero); suomennotokset (M. S.) on tehty tätä artikkelia varten.

## Sanan voima

Keskiajalla oli korostettu kielen ja sanan voimakasta, jopa taianomaista vaikutusta. Kansa koki papiston mahtimiehiksi, jotka sanan voimalla toteuttivat Jumalan työtä maan päällä. Yksi kuvaavimpia ja nykyfilosofejakin keskusteluttaneita esimerkkejä tästä ovat latinankielisen, katolisen ehtoollisen keskeiset sanat leivän muuttuessa Kristuksen ruumiiksi *Hoc est enim corpus meum* ("tämä on minun ruumiini"; Matt. 26:26), jotka kansan korvissa – ainakin näin on joskus väitetty – kuuluivat ja sitten suussa toistuivat taianomaisina sanoina "hokkus-pokkus". Tämä koettu taianomaisuus antoi kirkolle suuren vallan armon, anteeksiannon ja pelastuksen välittäjänä sanan voimalla (ns. *opus operatum* -periaate). Varhaiset protestantit luonnollisesti vastustivat tätä kirkon valtaa asettua Jumalan välittäjäksi ja ovenvartijaksi, eikä uudessa, "puhdistetussa" uskonnossa siten sallittu minkäänlaisia taianomaisia piirteitä. Latinankielisten rukousten korvaaminen kansankielisillä teksteillä oli yksi tapa välttää rukouksen ja sanan loitsunomainen käyttö. (Thomas 1971.) Toisaalta puritaanien keskuudessa näkemys Jumalan (kirjaimellisesta ja pyhästä) sanasta käsitettiin kattamaan myös saarna, joka siten oli sakramentin kaltainen tapahtuma; Jumala oli myös saarnan sanassa voimakkaasti läsnä Pyhän Hengen muodossa, *ex opere operato* eli "toimituksen" kautta tai vaikutuksella (Merrill 1968; Swaim 1993, 106). Siten sanan erityisasema ja kielellisen ilmiön painotus siis osittain säilyi keskeisenä. Englantilainen Chichesterin piispa Henry King esimerkiksi kuvailee sanojen merkitystä viitatessaan ensin Daavidiin ja psalmin jakeeseen 122:1<sup>3</sup> sanoen: "Katsokaa, millä hurskaalla innolla hän [Daavid] lausuu aikomuksensa Uskonnolliseksi Teoksi [...]. Jumalan toimintatavassa sanat ovat johdatus tekoihin; Hänen lausumansa *Fiat* oli

---

<sup>3</sup> "[...] Minä iloitsin, kun minulle sanottiin: 'Menkäämme Herran huoneeseen'."



kaiken olemisen alku, sillä hän vain sanoi, ja niin tapahtui. Ihminen, joka sanoo hyvin, on sitoutunut vastaamaan sanoistaan.” (King 1992, 83.)<sup>4</sup>

Renessanssin aikana korkeamman sivistyksen tavoite oli korkean kristillisyyden saavuttaminen ja edelleen jakaminen. Englannissa Oxfordin Corpus Christi College perustettiin vuonna 1517 piispa Richard Foxen toimesta nimenomaan edistämään kristillistä humanismia, tietoa ja hyvettä (Green 1986, 13–23). Tässä yliopistossa merkittävä englantilainen oppinut protestantti, teologi ja raamatunkääntäjä John Rainolds luennoi 1500-luvun lopussa Aristoteleen teoksesta *Retoriikka*. Opetuksessa painotettiin reformaation hengessä niin raamatullisten kuin klassistenkin tekstien lukemista alkukielillä hepreaksi, kreikaksi ja latinaksi. Alkukielisten teosten ja niiden käännösten lisäksi julkaistiin myös kansankielellä uutta teoriaa klassisista aiheista, kuten esimerkiksi Thomas Wilsonin *The Art of Rhetoric* (1553), joka ensimmäisenä käsittelee Ciceron retoriikkaa englanniksi. Voimakkaasta klassisesta viitekehyksestä huolimatta Wilson korostaa Jumalan osuutta kaunopuheisuuden antajana ja hallitsijana (Wilson 1994, 41). Siten klassisen retoriikan *vir bonus* -ajatus, jonka mukaan vain hyvä ihminen on hyvä puhuja, saa myös Wilsonin tekstissä uskonnollisen sisällön hänen korostaessaan, että ”missä rehellisyyden tulee olla todistajana, siellä on paikalla luonto ja Jumala itse, josta kaikki hyvyys tulee” (Wilson 1994, 71).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> ”See with what pious Alacrity he utters his intentions to an Act of Religion [...] Words in God’s Method are the Introduction to Deeds: His *Fiat* was the Seminary of all being, for *he said onely, and it was done*. That man who sayes well is engaged to equall his words [...]”

<sup>5</sup> “[...] where honesty is called in to establish a cause, there is nature and God himself present, from whom cometh all goodness.”

## Kielen kaksi tasoa

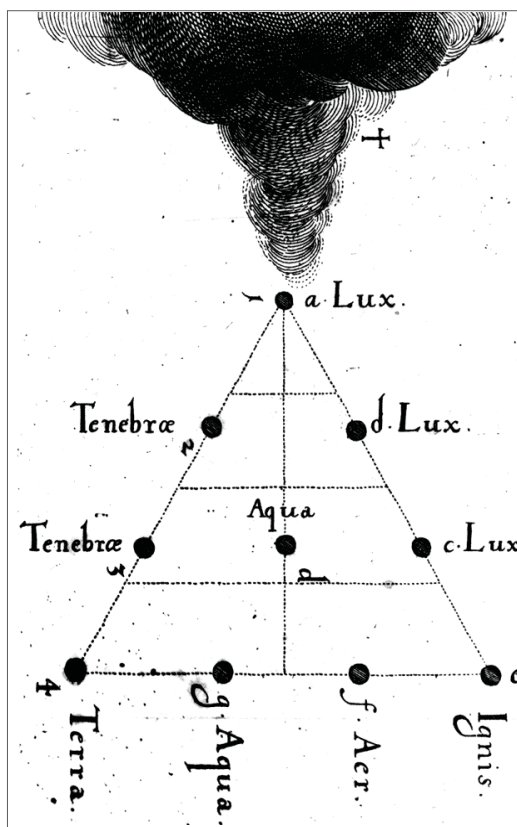
Renessanssin ajan tekstejä tutkittaessa on kohtalaisen selvää, että useimmat kirjoittajat olivat ainakin jossakin määrin sisäistäneet heliosentrisen maailmanjärjestyksen. John Donne viittaa useampaan otteeseen aikansa tähtitieteen tuntemukseen. Esimerkiksi eräässä saarnassaan vuonna 1624 hän kirjoittaa, että ”Jumala kutsuu [Raamatussa] aurinkoa ja kuuta suuriksi valoiksi [1 Moos. 1:16] siksi, että, vaikka taivaalla on suurempiakin, nämä vaikuttavat meistä suurimmilta” (S X, n:o 3, rivit 276–278).<sup>6</sup> Samalla on kuitenkin mielenkiintoista huomata (esimerkiksi Donnen teksteissä, ks. alla), että tuona uuden tieteen aikana tuntui olevan kohtalaisen helppoa yhtäläillä pitää mielessä myös maakeskeiset teoriat ja maailmankuva ja käyttää sitä kehyksenä kielellisille ja mentaalille rakennelmille. Toisaalta, koska Raamattu uskonpuhdistuksen vaikutuksesta nähtiin niin kirjaimellisesti Jumalan sanana, retoristen yksityiskohtien funktio tarkentui ja kielellisellä muodolla oli entistä keskeisempi merkitys. Tämä puolestaan antaa yhä enemmän aihetta tutkia nimenomaan maailman kuvastumista kielellisissä kuvissa.

Kun puhutaan sanojen kirjaimellisesta merkityksestä, on muistettava, että ilmiö liittyy suurempaan kokonaisuuteen. Yhtäältä on kysymys ihmisen maailmankuvasta, joka keskiajalta uudelle ajalle siirryttäessä muuttui ratkaisevasti, kuten yllä todettiin. Toisaalta on myös kysymys uskonnollisen todellisuuden hahmottamisesta. Erityisen merkityksellisiä ovat Raamatun tarkat kuvaukset eri tapahtumista, esimerkiksi maailman luomisesta. Alussa Jumala loi taivaan ja maan, ja Hän loi myös valon. Sen lisäksi, että valolla oli konkreettinen tehtävä erottaa yö päivästä, valoon liitettiin jo varhaisesta vaiheesta määre ”hyvä” (1 Moos.

---

<sup>6</sup> ”God calls the Sun, and the Moone too, Great lights, because though there be greater in the Firmament, they appeare greatest to us [...]”

1:18). Myöhemmin Vanhassa testamentissa valo tulee esille profetiassa (Jes. 9:1),<sup>7</sup> ja Uudessa testamentissa valolla on keskeinen merkitys Kristuksen hahmoon ja henkilöön liittyvänä epiteettinä ”maailman valkeus” (Joh. 8:12 ja 9:5) ja lopulta Ilmestys-



Maailman luomisen pythagoralainen malli, jossa absoluutisesta pimeydestä syntyy valon, varjon ja elementtien aritmeettinen kosmos. Lähde: Joscelyn Godwin, *Robert Fludd. Hermetic Philosopher and Surveyor of two Worlds*. London: Thames and Hudson 1979, 31.

<sup>7</sup> ”Kansa, joka pimeydessä vaeltaa, näkee suuren valkeuden; jotka asuvat kuoleman varjon maassa, niille loistaa valkeus.”

kirjassa, jossa kerrotaan, että auringon ja kuun valoa ei enää tarvita taivasten valtakunnan jumalallisessa valossa (Ilm. 21:23).<sup>8</sup> Juuri Kristus-kuvilla on ensisijaisesti kuvainnollinen merkitys, jossa Jumalan luoman ”hyvän” valon määreet siirtyvät metaforan avulla Kristukseen. Toisaalta erityisesti puritaanisen katsantokannan mukaan valo, etenkin ”uudessa Jerusalemissa”, on kuitenkin myös konkreettista valoa, ei vain armon ja pelastuksen metafora.<sup>9</sup>

Tämä kaksikerroksinen kielellinen rakennelma (konkreettinen <kuvainnollinen) asettaa kuulijalle kaksi todellisuutta: yhtäällä on kuvainnollinen taso, jolla kuvataan asioiden ja ilmiöiden luonnetta. Näistä on esimerkkejä Uuden testamentin vertauksissa, kuten pimeys, johon ilman häävaatteita juhlineet heitettiin Matteuksen evankeliumissa (22:12–14) sekä rikkaan miehen tuskat ”liekissä” Luukkaan evankeliumissa (16:24). Näissä esimerkeissä pimeys ja liekit ovat metaforia, joilla kuvataan kärsimystä ja tuhoa. Lisäksi tähän ryhmään kuuluvat Kristuksen lausumat moraaliset arvotukset, kuten opetuslapsista käytetty määre ”maailman valkeus” (Matt. 5:14). Toisaalta konkreettisella tasolla on Kristuksen kuvaus maailmanlopusta (Matt. 24:3–28) sekä kuvaukset uudesta taivaasta ja maasta (esim. 2 Piet. 3:12 ja Ilm. 21:1), joissa kuvataan sellaisenaan tapahtumia ja olosuhteita. Näillä kuvauksilla voi selkeämmin olla sekä konkreettinen että kuvainnollinen merkitys, ja niitä voidaan tulkita molemmilla tasoilla. Reformatorisen kielikeskustelun aikana nämä kysymykset muodostivatkin entisestään rajoja vanhan ja uuden uskon välille, samoin kuin myös lievempien ja vanhoillisempien protestanttien välille.

---

<sup>8</sup> ”Eikä kaupunki tarvitse valokseen aurinkoa eikä kuuta; sillä Jumalan kirkkaus valaisee sen, ja sen lamppu on Karitsa.”

<sup>9</sup> Tosin nimenomaan Ilmestyskirja lienee Raamatun kirjoista ”mystisin” ja siten suurin haaste kirjaimellisesti tulkitsevalle reformaattorille (ks. esim. Korte 1993).

Samalla tavalla valotematiikan esiintyminen rakenteellisesti merkittävänä piirteenä keskiaikaisten mystikkojen kielessä ja jumalakäsityksessä (Teinonen 1987; Dupré ja Wiseman 1988; Turner 1995) oli omiaan edistämään kaksitasoisen valoteeman kehittymistä keskiajalta renessanssiin siirryttäessä. Koko illuminaatio-opin kuva Jumalasta kaikkeuden valona sfäärien ja kehien yllä (tai vastaavasti pimeyden hahmossa ”tietämättömyyden pilven” takana) perustui keskiaikaiseen kuvaan maailmankaikkeuden rakenteesta, jossa maa oli kehien keskuksessa ja sfäärit ympäröivät sitä nousten kohti taivasta ja Jumalaa. Samaten mystikkojen näyt, joissa Jumala (tai persoonattomampi jumaluus, kuten esimerkiksi Plotinoksen teksteissä) usein sai äärimmäisen valon muodon, antoivat kuvan samanlaisesta sfäärien takaisesta Jumalasta. Kaksi kielellistä tasoa ovat tässä hyvinkin todelliset: Jumala on valon kaltainen ”hyvä”, mutta hänet myös ”nähdään” valon hahmossa (vrt. Matt. 5:8).<sup>10</sup> Illuminaatio-opin mukaan Kristus nähtiin tämän jumalallisen valon jakamisena luoduille, ja vastaavasti ihminen kontemplaatioissa ja mietiskelyssä tulee lähemmäksi Jumalaa kantaen tätä pyhää valoa takaisin kohti Jumalaa. Donnekin saarnaa kirjaimellista ”näkemistä” eräässä saarnoistaan: ”Kukaan ihminen ei ole koskaan eläessään nähnyt Jumalaa, ja kuitenkin minä en elä ennen kuin näen Jumalan. Ja kun olen Hänet nähnyt, en koskaan kuole. [...] Me tulemme näkemään Kristuksen ihmisyyden ruumiimme silmin, jotka silloin ovat saaneet kirkastuksen” (S III, n:o 3, rivit 748–749 ja 778–779).<sup>11</sup>

Keskiaikaiselle kuvalle tuntuu olevan tyypillistä se allegorinen näkemys, että Jumala on aurinko, tai valo, että valo personifioituu Jumalaksi, kun taas keskiajan jälkeen aurinkoa tai valoa käytetään pääasiassa vertauksena. Personifiointi näkyy ehkä sel-

<sup>10</sup> ”Autuaita ovat puhdassydämiset, sillä he saavat nähdä Jumalan.”

<sup>11</sup> ”No man ever saw God and liv'd; and yet, I shall not live till I see God; and when I have seen him I shall never dye. [...] We shall see the Humanity of Christ with our bodily eyes, then glorified [...].”

vimmin juuri illuminaatio-opin mukaisissa kirjoituksissa, esimerkiksi 1200-luvun alussa Bonaventuran Jumalasta käyttämässä ilmaisussa ”tosi Valo” (Teinonen 1987, 36) ja 1300-luvun lopulta olevan *Tietämättömyyden pilvi* -tekstin (1983, 126) ”hengellinen valo”, jonka ”ylenpalttisuus sokaisee sielun”.<sup>12</sup> Uudelle ajalle tultaessa ja maailmankuvan ratkaisevasti muuttuessa valo sai toisen, joskin jälleen keskeisen aseman heliosentrisen maailmankuvan suurimpana tähtenä, mutta tässä kuvassa Jumalaa ei enää konkreettisesti yhdistetty valoon, vaan Jumala oli ainoastaan *auringon kaltainen*. Siten Donnen saarnassa vuodelta 1627 onkin kysymys selkeästä vertauksesta. Siinä ”Pyhän hengen mysteeristä” saadaan profeettojen kirjoituksissa aavistus, ”kuin auringosta ennen kuin se nousee taivaanrannan yläpuolelle”, mutta todellinen manifestaatio vasta auringon noustua ”meridiaaniseen korkeuteensa” evankelistojen kirjoituksissa (S VII, n:o 18, rivit 78–84).<sup>13</sup>

Yleisellä tasolla on kysymys uskonnollisen kielen ajallisesta ja temaattisesta kaksijakoisuudesta. Kirjoittajista esimerkiksi juuri John Donne, vaikkakin hän edustaa uutta kirkkoa ja pitäytyy teologisesti protestantismissa, käyttää saarnoissaan runsaasti keskiaikaista tematiikkaa (Rissanen 1983; Salenius 1998). Donne jopa esittää Jumalan itsensä käyttävän niin Raamatussa kuin muussakin ilmaisussaan metaforista esitystapaa, mikä näkyy esimerkiksi yleisessä yhdyssanassa ”tuomiopäivä” (engl. sanapari *day of judgement*, lat. *dies visitationis*); jos Jumala olisi halunnut

<sup>12</sup> ”[...] overwhelming spiritual light that blinds the soul that is experiencing it” (*The Cloud of Unknowing* 1978, 143).

<sup>13</sup> ”The manifestation of the mysterie of the Trinity was reserved for Christ. Some intimations in the Old, but the publication only in the New Testament; Some irradiations in the Law, but the illustration onely in the Gospell; Some emanation of beames, as of the Sun before it is got above the Horizon, in the Prophets, but the glorious proceeding thereof, and the attaining to a Meridianall height, only in the Euangelists.”

kertoa, että armoon ei ole mahdollisuutta, olisi sana ollut ”tuomioyö” (S VII, n:o 17, rivit 273–279).<sup>14</sup> Aikaisemmin Donne on nähty teologialtaan keskiaikaisena ajattelijana (esim. Ramsay 1916; Husain 1970), mutta tämä määritelmä on kumottu niin teologiselta (Rissanen 1983) kuin kielelliseltäkin taholta viitaten Donnen tekstiin ”*kielellisenä muistutuksena* menneiltä ajoilta” eli keskiajalta, jossa on ”viittauksia myöhempien aikojen hengelliseen vaikutukseen” eli reformaatioon (Coffin 1958, 284; korostus M. S.).<sup>15</sup> Keskiaikaisesta kielestä huolimatta Donne puhuu uudesta uskosta.

### Maailmankaikkeus kuvana

Olipa Donnen motivaatio keskiaikaisen kielikuvaston käyttöön sitten teologinen tai ei, on ilmeistä, että hänen käsitteellinen viitekehjyksensä sisältää niin keskiaikaisen kuin uudenkin maailmankuvan ja että niin raamatullisilla kuin keskiaikaisillakin valoteemoilla oli ratkaiseva merkitys hänen tavassaan jäsentää ja kielellisesti ilmaista teologisia päätelmiään ja henkilökohtaista uskoa (ks. esim. Mueller 1962; Salenius 1998). Tämä ei sinänsä ole outoa aikana, jolloin eri maailmankuvat olivat kilpaillevinakin näkemyksinä omalla tavallaan hyväksyttyjä. Heliosentrinen järjestelmä ei sinänsä ole sopusoinnussa joidenkin Raamatun kirjaimellisten väitteiden kanssa (ks. esim. Ps. 104:5, jossa Jumalan sanotaan asettaneen ”maan perustuksillensa, niin että se pysyy horjumatta iankaikkisesti”, ja Job 9:6–7, jossa viita-

<sup>14</sup> ”We finde these two words often joyned together in the Scriptures, *Dies visitationis*, *The day of visitation*; though as it is a *visitation*, it be a sad, a dark contemplation, yet as it is a *day*, it hath alwayes a cheerfulness in it. If it were called a *night*, I might be afraid, that *this night*, *They* (I am not told who) *would fetch away my soul* [ks. Luuk. 12:20]; but, being a *day*, I have assurance, that the Sunne, the Sunne of Righteousnesse will arise to me.”

<sup>15</sup> ”verbal reminders of an ancient tradition”; ”[a] spiritual connotation [that] betokens the influence of a later time.”

taan maapallon ”järkyttämiseen paikaltaan” ja auringon ”nousemisen” kieltämiseen), ja se tuntuisi siten ehkä vieraammalta Donnen kaltaisen kirkollisen vaikuttajan esittämäksi. Toisaalta Donne tuntuu toisinaan vain esittävän uuden maailmankatso- muksen mahdollisuutena (ks. esim. *Devotions*, 21. meditaatio, alla), joka ei välttämättä sellaisenaan ole tuomittavaa. Donne tarttuu eräissä aikaisemmista saarnoistaan, luultavasti vuodelta 1618, Jesajan kirjan jakeeseen, jossa kerrotaan kuinka maailma viimeisinä aikoina Jumalan käsissä ”hoippuu ja hoipertelee niin- kuin juopunut” (Jes. 24:20; S II, n:o 4, rivit 301–302).<sup>16</sup> Tämä kuva sopii sellaisenaan sekä maa- että aurinkokeskeiseen maail- mankäsitykseen, sekä liikkumattoman maan ravistamiseen että planeetan syöksemiseen radaltaan; vaikeampaa sen sijaan olisi ollut molempien näkemysten puitteissa kehittää kuvaa maail- man kääntämisestä ylösalaisin ja ihmisen putoamisesta sen pin- nalta (ks. Jesaja 24:1).<sup>17</sup>

Mielenkiintoista Donnen kohdalla on huomata hänen ilmei- nen mieltymyksensä käyttää kielikuvissaan vuorollaan kumpaa- kin maailmankäsitystä ja liittää niihin siten selvä viesti ja tarkoi- tus. Tästä löytyy erityisen kuvaavia esimerkkejä Donnen tekstis- tä *Devotions upon Emergent Occasions*,<sup>18</sup> jonka hän kirjoitti vuonna 1624 edeltävän syksyn vaikean, melkein kuolemaan

<sup>16</sup> ”And because all the inhabitants of the earth are sin it selfe, *The earth it selfe shall reel to and fro, as a Drunkard* [...]”

<sup>17</sup> ”Behold, the Lord maketh the earth empty, and maketh it waste, and turneth it upside down, and scattereth abroad the inhabitants thereof” (*Authorized Version*, englanninkielinen Raamatunkäännös vuodelta 1611, jossa kyseisen kohdan suomennos olisi: ”...[Herra] kääntää [maapallon] ylö- salaisin”; vrt. vuoden 1933 Kirkolliskokouksen suomennos: ”Katso, Herra tee- kee maan tyhjäksi ja autioksi, *mullistaa sen muodon* ja hajottaa sen asukkaat.” Korostus M. S.).

<sup>18</sup> Sananmukainen suomennos ”hartaudenharjoituksia hädän hetkellä”. Teksti on ilmestynyt Paavo Rissasen suomentamana vuonna 1988 nimellä *Rukouksia sairastavateelta*, josta myös tämän artikkelin lainaukset ovat peräi- sin. Tekstiin viitataan tässä kuitenkin nimellä *Devotions*, lyhentäen alkuperäi- sestä nimestä.



johtaneen sairauden jälkeen. Tekstissä Donne käy läpi taisteluaan elämästä ja henkistä kamppailuaan Jumalan kanssa, ja tekstiä on myös tulkittu ratkaisevana omaelämäkerrallisena avaimena Donnen ajatuksiin (Frost 1990). Kirjan alkupuolella ja siten myös sairauden alkupuolella Donne käyttää ihmisen ruumiista ja sielusta puhuessaan kielikuvaa, jossa maa on paikallaan ja taivaat liikkuvat sen ympärillä. Tässä teemana on voimakkaasti keskus ja sitä kehänä kiertävä liike, ja kuva on ilmeisen keskiaikainen ja platonisen ja ptolemaiolaisen maailmankuvan mukainen:

Vaikka taivaat jatkuvasti liikkuvat, ei niiden pysyvyys siitä kärsi, sillä ne liikkuvat aina yhteen ja samaan suuntaan. Vaikka maapallo on liikkumatta, sen pysyvyys ei silti lisäännä, sillä sen osat muuttavat jatkuvasti muotoaan ja sulavat. Ihminen, joka on maapallon jaloissa osa, sulaa myös pois ikään kuin hän ei olisi maasta, vaan lumesta muovattu patsas. [...] Maa on ruumiini keskipiste, taivas sieluni keskipiste. Nämä kaksi ovat ruumiini ja sieluni luonnolliset asuinsijat, mutta ruumis ja sielu eivät palaa sijoilleen samalla tavoin. Ruumiini vaipuu alas kenenkään työntämättä, mutta sieluni ei kohoa ylös vetämättä. Sieluni kohoa taivasta kohti hitaasti, mutta ruumiini heittäytyy päistikkaa hautaan. (*Devotions*, 2. meditaatio.)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> "The heavens are not the less constant, because they move continually, because they move continually one and the same way. The earth is not the more constant, because it lies still continually, because continually it changes and melts in all the parts thereof. Man, who is the noblest part of the earth, melts so away, as if he were a statue, not of earth, but of snow. [...] earth is the centre of my body, heaven is the centre of my soul; these two are the natural places of these two; but those go not to these two in an equal pace: my body falls down without pushing; my soul does not go up without pulling; ascension is my soul's pace and measure, but precipitation my body's."

Myöhemmin samassa tekstissä ja sairauden jo väistyessä Donne luonnehtii todellisuuttaan kuvassa, jossa hän avautuu uudelle maailmankuvalle ja ”uudelle filosofialle”:

Minä olen noussut pystyyn ja näytän pysyvän pystyssä; minä kuljen ympäri ja olen näin uusi todistus uuden filosofian puolesta, jonka mukaan maa kiertää kehää. Miksi en voisi uskoa, että koko maapallo liikkuu ja kiertää ympyrää, vaikka se minun silmissäni näyttääkin pysyvän paikallaan, kun luonani olevien ihmisten silmissä näytän seisovan pystyssä ja kuitenkin hoipun ympyrää seistessäni. (*Devotions*, 21. meditaatio.)<sup>20</sup>

Tämä sekä vanhan kuvan että uuden hypoteesin esittäminen samassa tekstissä on selvä osoitus siitä, että Donne käyttää kuvia eri todellisuusnäkemysten esittämiseen, ja onkin oletettavaa, että kuvien käytöllä on retorinen tarkoitus. Donnelle ei sinänsä näytä olevan epäselvää, kumpaan maailmankäsitykseen hän uskoo objektiivisena, tieteellisenä totuutena, mutta hän käyttää näitä eri kuvia esimerkiksi alluusioina yhtäältä keskiaikaiseen katoliseen jumalakäsitykseen ja toisaalta uuteen, puhdistettuun oppiin (Salenius 2001). Vanhan maailman kuva kantaa mukanaan assosiaatioita vanhaan uskoon, kun taas uudempi näkemys avaa oven myös uudelle uskolle. Jumala on keskiaikaisessa mallissa maailmaa ympäröivä valo, kun taas renessanssin protestanttinen Jumala hallitsee muiden rakenteiden kautta.

---

<sup>20</sup> ”I am up, and I seem to stand, and I go round, and I am a new argument of the new philosophy, that the earth moves round; why may I not believe that the whole earth moves, in a round motion, though that seem to me to stand, when as I seem to stand to my company, and yet am carried in a giddy and circular motion as I stand?”

## Uusi tiede kielikuvassa

Kuten jo yllä käy ilmi, Donne on kiinnostunut aikansa uudesta tähtitieteestä ja maailmankaikkeuden opista, ja hän käyttää usein näitä kuvia kuvaamaan Jumalan ja ihmisen suhdetta. Eräässä saarnassaan vuodelta 1621 hän toteaa, että ”kuun valon määrästä tunnemme auringon paikan ja etäisyyden, sen, kuinka lähellä tai kaukana kuu on auringosta” (S III, n:o 17, rivit 674–676).<sup>21</sup> Tämä kuva ilmaisee kuinka ihmisen ”luonnon valo”, eli maallisen hyvyyden ja hyvän luonteen valo, kertoo hänen läheisyydestään (tai etäisyydestään) ”uskon valoon”. Samaten Donne eräässä vuoden 1629 saarnassa kuvaa ihmisen suhdetta Jumalaan esittämällä, että Jumala valaisee ihmistä aivan kuin ”aurinko paistaessaan kuun ylle tekee tästä planeetan, itsensä kaltaisen tähden, joka muuten olisi vain paksu ja pimeä osa taivaankantta” (S IX, n:o 2, rivit 773–776).<sup>22</sup>

Teemana maailmankaikkeuden kehämäisyys sopii sinänsä niin maakeskeiseen kuin aurinkokeskeiseenkin maailmankuvaan, mutta se tuntuu kuitenkin usein heijastavan mieluummin sfäärien rakennetta kuin kopernikaanisen ajattelutavan mukaan luonnollisempaa näkökulmaa erillisten planeettojen kulkuradoista. Donnelle kehämäisyys on keskeinen teema hänen puhussaan Jumalan luomakunnasta ja pelastuksesta. Esimerkiksi saarnassaan vuodelta 1627 Donne kuvaa Jumalan valtakuntaa nimenomaan kehämäisenä luomuksena:

Jumala on luonut kaiken pyöreyydessä, aina tämän maan pyöreästä kuoresta, jota me täällä taivallamme, siihen taivasten kuperaan pintaan, joka (niin kauan kuin taivailla on olemus-

---

<sup>21</sup> ”[...] by the quantitie in the light of the *Moone*, we know the position and distance of the *Sunne*, how far, or how neare the Sunne is to her.”

<sup>22</sup> ”[...] the Sunne by shining upon the Moone, makes the Moone a Planet, a Star, as well, as it selfe, which otherwise would be but the thickest, and darkest part of that Spheare.”

ta) on jalkojemme alla, kun tulemme taivaaseen. Jumala on koonnut kaiken kehien sisään, eikä kehässä ole kulmia; kehässä ei ole nurkkia ja kulmia. (S VII, n:o 16, rivit 131–136.)<sup>23</sup>

Maapallon muuttunut, vähemmän keskeinen asema käy selvästi ilmi tekstissä, jossa Donne kuvaa ihmisen moninaisuutta ja tärkeyttä. Vain Jumala, Donne toteaa, on ihmistä suurempi:

On liian vähän kutsua ihmistä maailmaksi pienoiskoossa. Ihminen ei ole mitään pienoiskoossa, ellei sitten Jumala. Ihmisessä on enemmän osia ja enemmän tekijöitä kuin koko maailmassa, hän tekee enemmän kuin koko maailma tekee, hän on enemmän kuin koko maailma on. Jos nuo ihmisen osatekijät otettaisiin erilleen ja levitettäisiin yhtä laajalle hänessä kuin ne ovat koko maailmassa levitettyinä, ihminen olisi jättiläinen ja maailma olisi kääpiö. Maailma olisi vain kartta, ja ihminen olisi koko maailma. (*Devotions*, 4. meditaatio.)<sup>24</sup>

Myöhemmin samassa kirjassa Donne lisää: ”Kun Jumala oli luonut tämän maan tyhjästä, hän ei juuri tarvinnut apua tehdäkseen tästä maasta muita eläviä [tai: muuta; huom. M. S.]. Mikään ei voi olla lähempänä tyhjyyttä kuin tämä maa, ja miten vähäinen murunen tätä maata onkaan ihmisistä suurin! [...] Mitä vähäistä onkaan multa tässä maailmankaikkeudessa! Ja kui-

---

<sup>23</sup> ”God hath made all things in a *Roundnesse*, from the round superficies of this earth, which we tread here, to the round convexity of those heavens, which (as long as they shal have any beeing) shall be our footstool, when we come to heaven, God hath wrapped up all things in Circles, and then a Circle hath no *Angles*; there are no *Corners* in a Circle.”

<sup>24</sup> ”It is too little to call man a little world; except God, man is diminutive to nothing. Man consists of more pieces, more parts, than the world; than the world doth, nay, that the world is. And if those pieces were extended, and stretched out in man as they are in the world, man would be the giant, and the world the dwarf; the world but the map, and the man the world.”

tenkin se on kaikki, mitä ihmisellä on tai mitä hän itse on” (*Devotions*, 11. meditaatio).<sup>25</sup> Samoin piispa Henry King tähyilee taivaalle ja uskoo tähtien olevan maapalloa suurempia: ”Kun mietimme, miten moni tähdistä on paljon maata suurempia, ja kun kadotamme itsemme tuohon suunnattomaan Suureen Kokonaisuuteen, johonka nuo tähdet sisältyvät, meidän hajanaiset ja pelokkaat aavistuksemme voidaan koota yhteen lauseeseen: Hän, joka loi nuo tähdet [tai: kehät], on paljon suurempi kuin kättensä työt” (King 1992, 117).<sup>26</sup> Myös tässä Henry Kingin lainauksessa uusi tiede on valjastettu kristillisen julistuksen käyttöön korostamaan Jumalan suuruutta ja kaikkivoipaisuutta.

Eräässä saarnassa vuonna 1626 Donne käyttää erittäin taidokasta kuvaa maapallon kahdesta pallonpuoliskosta ja löytöretkien ”uudesta maailmasta” kuvatessaan Jumalan valtakuntaa. Toinen pallonpuolisko on ollut ihmiselle tuttu aikojen alusta, mutta toinen, eli Amerikka, oli ensin ihmiseltä piilossa. Tässä Donne luonnollisesti viittaa ihmisellä omaan yhteiskuntaansa, eurooppalaiseen ihmiseen. Ja Donne jatkaa:

Jos taivasten valtakuntaa katsoo kuin karttaa, siinäkin näkee kaksi pallonpuoliskoa, kaksi taivaan puolikasta: puolet on riemua ja puolet autuutta. [...] Ja aivan kuin maapallon puoliskot, joista toinen on ollut tunnettu kauan aikaisemmin ja toisen [...] Jumala säästi myöhemmille löytöretkille, niin myös Hän säästi taivasten valtakunnan toisen puoliskon, tai-

---

<sup>25</sup> ”When God had made this earth of nothing, it was but little help that he had, to make other things of this earth: nothing can be nearer nothing than this earth; and yet how little of this world is the greatest man! [...] How little of the world is the earth! And yet that is all that man hath or is.”

<sup>26</sup> ”When wee consider how many starres there fixt are bigger than the Earth, and then again lose our selves in the capacious extent of that Great Bodie which containes those starres, we finde this *Maximé* to collect our scattered, confounded apprehensions: that He who made those orbes is farre more immense than is his worke.”

vaan autuuden, ylösnousemukseen, kun taas toisen, taivasten  
valtakunnan riemun, Hän avaa meille jo tässä elämässä. (S  
VII, n:o 1, rivit 655–664.)<sup>27</sup>

Tämä sinänsä yksinkertainen kielikuva on metafyyssisenä kuvana  
vivahteikas. Donne esittää, että pallonpuoliskot, olivatpa ne sit-  
ten maapallon tai taivaan osia, ovat riippuvaisia toisistaan ko-  
konaisuuden luomiseksi, vaikkakin toinen puolikas saattaa olla  
ihmisen näkemättömissä. Samaten, käyttämällä juuri tätä uu-  
desta tiedosta ja tieteestä lähtevää kielikuvaa, Donne antaa ym-  
märtää, että ”pimennossa” ollut keskiaikainen tieto onkin osa  
uuden ”valaistuksen” tuomaa kokonaistietoa ja että vanha tieto  
(vanha usko?) ei uuden myötä katoa, vaan muuttuu omasta ko-  
konaisuudestaan uuden kokonaisuuden osaksi.

Maapallon puolikkaisiin liittyvät kielikuvat ovat tuttuja  
Donnelle myös muissa yhteyksissä. *Devotions*-tekstissä hän käyt-  
tää pallonpuoliskoja (ja taivaankannen puoliskoja) kuvaa ver-  
tauksena Jumalan ennustamattomuudesta; ihminen ei saa  
tuudittautua onnen ja kärsimyksen tasajakoon, kun on aivan  
selvää, että Jumala jakaa kärsimystä tässä elämässä paljon enem-  
män kuin onnea:

Me sanomme, että maapallo koostuu maasta ja vedestä, ikään  
kuin niitä olisi kaikkialla yhtä paljon, mutta tiedämme, että  
merta on enemmän läntisellä kuin itäisellä pallonpuoliskolla.  
Me sanomme, että taivas on täynnä tähtiä, ikään kuin niitä  
olisi yhtä paljon joka paikassa, mutta tiedämme, että pohjoi-

---

<sup>27</sup> ”If you crush heaven into a Map, you may find two Hemisphears too, two  
half heavens; Halfe will be Joy, and halfe will be Glory ; [...] And as of those  
two Hemisphears of the world, the first hath been knowne long before, but  
the other, [...] [i.e. America] God reserved for later Discoveries; So though he  
reserve that Hemisphear of heaven, which is the Glory thereof, to the  
Resurrection, yet the other Hemisphear, the Joy of heaven, God opens to our  
Discovery, and delivers for our habitation even whilst we dwell in this world.”

sella taivaalla on enemmän tähtiä kuin eteläisellä. Me sanomme, että murhe ja ilo ovat molemmat osa ihmisen elämää, ikään kuin hänellä olisi molempia yhtä paljon. Samoin sanomme, että ihmisen elinpäivät ovat vaihtelevaisia, ikään kuin hän eläisi pysyvässä päivätasauksessa, jossa päivä ja yö ovat yhtä pitkät ja hyvää ja huonoa onnea koituisi hänen osakseen samassa määrin. Mutta totuus on kaukana tästä; ihminen juo murhetta ja vain maistaa onnea. Hän niittää murhetta viikatteella ja poimii käsin onnen tähkäpäitä. Hän taivaltaa murheessa ja vain joskus astelee onnessa. (*Devotions*, 13. meditaatio.)<sup>28</sup>

Samaten Donne viittaa tähtitieteeseen ja vielä tuntemattomiin yksityiskohtiin saarnassaan vuodelta 1629 verratessaan ihmisiä tähtiin. Profeetat ja apostolit ovat suuria tähtiä, tavalliset hurskaat ihmiset ovat kuitenkin myös tähtiä, joskin pieniä ja nimettömiä:

Tuossa kimaltelevassa kehässä taivaalla, jota me kutsumme linnunradaksi, ei ole yhtään niin suurta tähteä kuin yksikään niistä kuudesta, joista tähtitieteilijät puhuvat. Se on loistava kehä, joka kattaa suuren osan taivasta, ja silti se koostuu niin pienistä tähdistä, ettei niillä ole nimeä eikä niistä mitään tie-

---

<sup>28</sup> "We say that the world is made of sea and land, as though they were equal; but we know that there is more sea in the Western than in the Eastern hemisphere. We say that the firmament is full of stars, as though it were equally full; but we know that there are more stars under the Northern than under the Southern pole. We say the elements of man are misery and happiness, as though he had an equal proportion of both, and the days of man vicissitudinary, as though he had as many good days as ill, and that he lived under a perpetual equinoctial, night and day equal, good and ill fortune in the same measure. But it is far from that; he drinks misery, and he tastes happiness; he mows misery, and he gleans happiness; he journeys in misery, he does but walk in happiness [...]."

detä. Samaten on varmasti taivaassa monta pyhimystä, jotka loistavat tähtien lailla, mutta eivät kuitenkaan ole niin suuria kuin patriarkat, apostolit, marttyyrit, opettajat tai neitsyeet. Nämä ovat hyviä ja siunattuja yksilöitä, jotka ovat uskossa suorittaneet vähäisemmät kutsumuksensa, eivät muuta. (S IX, n:o 2, rivit 172–181.)<sup>29</sup>

Donne esittää myös usein kuvia, jotka liittyvät alkemiaan ja siinä erityisesti auringon valoon. Aikaisimmassa Donnelta säilyneessä saarnassa vuodelta 1615 hän vertaa ihmistä metalliin, joka on sitä jalompaa mitä lähempänä maan pintaa (eli auringon valoa) se on. Siten ihminen, joka on alati Jumalan siunauksessa, puhdistuu ja pyhittyy eniten (S I, n:o 1, rivit 456–466).<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> "In that glistening circle in the firmament, which we call the Galaxy, the milky way, there is not one Star of any of the six great magnitudes, which Astronomers proceed upon, belonging to that circle. It is a glorious circle, and possesses a great part of heaven, and yet is all of so little stars, as have no name, no knowledge taken of them. So certainly there are many Saints in heaven, that shine as stars; and yet are not of those great magnitudes, to have been Patriarchs, or Prophets, or Apostles, or Martyrs, or Doctors, or Virgins: but good and blessed soules, that have religiously performed the duties of inferiour callings, and no more."

<sup>30</sup> "He proceeds [...] beyond restoring us, beyond preserving us; for he betters us, he improves us, to a better condition, than we were in, at first. And this he does, first by purging and purifying us, and then by changing, and transmuting us. He purges us by his sun-shine, by his temporal blessings; for, as the greatest globes of gold lye nearest the face and top of the earth, where they have received the best concoction from the heat of the sun; so certainly, in reason, they who have Gods continual sun-shine upon them, in a prosperous fortune, should have received the best concoction, the best digestion of the testimonies of his love, and consequently be the purer, and the more refined mettall."



## Kielen ”reformaatio”

Donnelle ja hänen aikansa kirjoittajille maailman suuret muutokset ja mullistukset toivat aivan uuden kielellisen kuvaston, josta ammentaa ja jota heijastaa. Uusi ja vanha maailma, uusi ja vanha maailmankaikkeus – sekä uusi ja vanha kirkko – olivat erillisiä mutta tavallaan kuitenkin rinnakkaisia ilmiöitä, joiden olemassaolo heijastui pitkän siirtymäkauden yli. Kielessä osittain heijastuu muutosten tuoma maailman avartuminen ja uuden tiedon kiehtovuus, mutta samalla ne antavat uudet ulottuvuudet tutun ja tuntemattoman, turvallisen ja vieraan sekä uuden ja vanhan todellisuuden kuvaamiseen.

Uusi tieteellinen tieto ei tässä vaiheessa kuitenkaan sinänsä horjuta Jumalan auktoriteettia. Jumala on edelleen luomakunnan Luoja ja Herra, luomakunta vain on eri näköinen. Saarnasaan vuodelta 1622 Donne viittaa ihmisen tietoon ja sen alkuperään käyttäen maailman luomista hieman monimutkaisesti sekä esimerkkinä että vertauksena:

Se tieto, minkä me luonnosta saamme, on kaiken perusta, sillä taivas ja maa luotiin yhtä aikaa, alussa. Ja kaikki se tieto, jonka saamme Pyhästä kirjasta on kuin se valo, jonka Jumala sitten loi. Sillä aivan kuin me siinä valossa tunnistamme eri eläimet toisistaan, niin me Pyhän kirjan valossa tunnistamme tehtävämme ja velvollisuutemme. Ja tämän jälkeen, kuten luomisessa kaikki valo koottiin yhteen aurinkoon, niin myös tämä kirjoitus meidän sydämissämme, joka kirjoitettiin laajemmin Pyhään kirjaan, on koottu uudelleen kymmeneen käskyyn, Isä Meidän -rukoukseen ja uskontunnustukseen. (S V, n:o 13, rivit 105–114.)<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> ”The knowledge which wee have in nature, is the substance of all, as all matter, Heaven and earth were created at once, in the beginning; and then the further knowledge which we have in Scripture, is as that light which God created after; for as by that light, men distinguished particular creatures, so by

Kopernikaaninen vallankumous ja uusi maailma muuttivat ihmisen maailman lisäksi kielen maailman. Tämä näkyi erityisesti retoriikan alalla. Klassinen oppi, joka oli ensin mukautunut pakanallisuudesta kristinuskon palvelukseen, mukautui nyt edelleen tämän uskon muuttuessa, ja se ammensi teemansa ja viitekehyksensä uudesta maailmankäsityksestä. Siten uskonpuhdistus ei reformoinut ainoastaan kristinuskoa vaan myös kielen, jolla Jumalasta (ja Jumalalle) puhuttiin ja jolla Jumala puhui luoduilleen.

## Kirjallisuus

- Bonaventura, *Sielun matka Jumalaan*. Suom., johdanto ja selitykset Seppo A. Teinonen. Helsinki: Suomalainen Teologisen Kirjallisuuden Seura 1987. (*Itinerarium mentis in Deum* 1259)
- The Cloud of Unknowing*. Nyky-englantiin kääntänyt Clifton Wolters. London: Penguin 1978. (1961; alunperin n. 1370)
- Coffin, Charles Monroe, *John Donne and the New Philosophy*. New York: The Humanities Press 1958. (1937)
- Collinson, Patrick, *The Birthpangs of Protestant England. Religious and Cultural Change in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. London: The Macmillan Press 1992. (1988)
- Donne, John, *Devotions upon Emergent Occasions*. Ann Arbor Paperbacks: The University of Michigan Press 1959. (1624)

---

this light of the Scripture, wee discerne our particular duties. And after this, as in the Creation, all the light was gathered into the body of the Sunne, when that was made; so all that is written in our hearts radically, and diffused in the Scriptures more extensively, is reamassed, and reduces to the Ten Commandments, the Lords Prayer, and to the Creed.”

- Rukouksia sairastuneelta*. Suom., johdanto ja selitykset Paavo Rissanen. Hengen tie 15. Helsinki: Kirjaneliö 1988. (*Devotions upon Emergent Occasions* 1624)
- Sermons* (S). Toim. George R. Potter ja Evelyn M. Simpson. 10 osaa. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1953–1962. (Saarnat vuosilta 1615–1631)
- Dupré, Louis ja James A. Wiseman (toim.), *Light from Light. An Anthology of Christian Mysticism*. New York, Mahwah: Paulist Press 1988.
- Fafner, Jørgen, *Retorik – Klassisk og moderne. Indføring i nogle grundbegreber*. København: Akademisk forlag 1982a.
- Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*. København: C. A. Reitzels forlag 1982b.
- Frost, Kate Gartner, *Holy Delight. Typology, Numerology, and Autobiography in Donne's Devotions Upon Emergent Occasions*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1990.
- Graham, William A., *Beyond the Written Word. Oral Aspects of Scripture in the History of Religion*. Cambridge: Cambridge University Press 1993. (1987)
- Green, Lawrence D. (toim.), *John Rainolds's Oxford Lectures on Aristotle's Rhetoric*. Cranbury, New Jersey; London; Mississauga, Ontario: Associated University Presses 1986.
- The Holy Bible*. The Authorized Version (1611).
- Howell, Wilbur Samuel, *Logic and Rhetoric in England, 1500–1700*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1956.
- Husain, Itrat, *The Dogmatic and Mystical Theology of John Donne*. Westport, Connecticut: Greenwood Press 1970. (1938)
- King, Henry, *Sermons*. Toim. Mary Hobbs. Aldershot: Scolar Press 1992.
- Kopperi, Kari, *Renessanssin Luther*. Helsinki: Yliopistopaino 1994.
- Korte, Irma, *Johanneksen ilmestyminen. Elävä myytti*. Helsinki: Yliopistopaino 1993.
- Lewalski, Barbara Kiefer, *Donne's Anniversaries and the Poetry of Praise*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1973.

- Luxon, Thomas H., *Literal Figures. Puritan Allegory and the Reformation Crisis in Representation*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1995.
- Mallette, Richard, *Spenser and the Discourses of Reformation England*. Lincoln, London: University of Nebraska Press 1997.
- Merrill, Thomas F., "John Donne and the Word of God". *Neuphilologische Mitteilungen* LXIX: 4 (1968), 597–616.
- Mitchell, W. F., *English Pulpit Oratory from Andrewes to Tillotson*. London: S. P. C. K. 1932.
- Mueller, William R., *John Donne. Preacher*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1962.
- Potter, George R. ja Evelyn M. Simpson, 1953–1962 (ks. Donne, John, *Sermons*).
- Pyhä Raamattu*. Vuosien 1933 (Vanha testamentti ja psalmit) ja 1938 (Uusi testamentti) kirkolliskokousten käyttöön ottamat suomennokset. Pieksämäki: Suomen kirkon sisälähetysseura.
- Ramsay, M. P., *Les doctrines médiévales chez Donne*. London: Oxford University Press 1916.
- Rissanen, Paavo, *John Donne's Doctrine of the Church*. Helsinki: Missiologian ja ekumeniikan seura 1983.
- Salenius, Maria, *The Dean and his God. John Donne's Concept of the Divine*. Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki. Helsinki: Uusfilologinen yhdistys 1998.
- "The Circle and the Line. Two Metaphors of God and His Works in John Donne's *Devotions upon Emergent Occasions*". *Neuphilologische Mitteilungen* CII:2 (2001), 201–210.
- Swaim, Kathleen M., *Pilgrim's Progress, Puritan Progress. Discourses and Contexts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1993.
- Teinonen, Seppo, 1987 (ks. Bonaventura, *Sielun matka Jumalaan*).
- Thomas, Keith, *Religion and the Decline of Magic*. New York: Charles Scribner's Sons 1971.
- Tietämättömyyden pilvi ja Yksityisen opastuksen kirja*. Suom. Paavo Rissanen johdannoin ja selityksin teksteistä (ks.) "The Cloud of

- Unknowing” ja ”The Book of Privy Counseling”.  
Hengen tie 6. Helsinki: Kirjaneliö 1983.
- Turner, Denys, *Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*.  
Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Tuve, Rosemond, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago:  
Chicago University Press 1957. (1947)
- Wilson, Thomas, *The Art of Rhetoric (1560)*. Toim. Peter E. Medine.  
The Pennsylvania State University Press 1994. (1553)

# VALISTUSENSYKLOPEDIA, EPÄJÄRJESTYS JA RAPSODINEN TEKSTI

*Teemu Ikonen*

## Valokeskeinen valistus

Ranskalaisen valistuksen tärkeimpänä monumenttina voidaan pitää Denis Diderot'n ja Jean Le Rond d'Alembertin toimittamaa Ensyklopediaa (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751–1771; tästä lähtien E). Sen ensimmäinen osa alkaa taiteilija Charles-Nicolas Cochin nuoremman kaiverruksella, joka esittää Totuuden pyhättöä. Totuus on huntuun verhoutunut naishahmo ylhäällä keskellä. Hunnutetun totuuden jumalattaren takaa loistaa valo, joka karkottaa pyhättöä varjostavat pilvet. Valonlähde kätkeytyy jumalattaren taakse ja on nähtävissä ainoastaan heijastuksiensa kautta. Lähimpänä Totuutta oikealla ovat kuningas Filosofia, joka kohottaa jumalattaren huntua, ja Järki, joka pyrkii vetämään hunnun kokonaan pois. Vasemmalla Totuutta lähestyy Mielikuvitus sepele kädessään. Teologia on Totuuden edessä polvillaan.

Valon ja pimeyden vastakkainasettelu on yksi tyypillisimmistä metaforista, joilla moderni ihminen on korostanut oman aikansa edistyksellisyyttä. Viimeistään Petrarcasta lähtien aikakausien välistä murrosta on kuvattu siten, että valoisa tulevaisuus kumoaa pimeän menneisyyden vallan (Calinescu 1987, 21). Tällaisella kuvastolla on merkittävä tehtävä myös valistuksen vuosisadaksi kutsutulla 1700-luvulla. Englannin ja ranskan kielissä valistuksen käsitteellä (*Enlightenment, siècle des lumières*) on suora suhde valon ja valaistumisen metaforiin. Samalla erilaiset pimeik-

si tai hämäriksi luetut ilmiöt viittaavat käänteisesti valistuksen ihanteisiin.

Valistuksen kumouksen kohteena oli tunnetusti etenkin katolisen kirkon edustama auktoriteettiuskon aika, joka loi varjon tieteiden kehityksen ylle. On kuitenkin huomattava, että valon ja pimeyden metaforat eivät tietenkään sinänsä erota valistusta kristinuskosta. Päinvastoin, sekä valistuksen että kristinuskon retoriikkoja voi kutsua valokeskeisiksi eli fotosentrisiksi, koska ne kuvaavat totuutta valoksi, kirkkaudeksi ja selkeydeksi. Valon-



Charles-Nicolas  
Cochin  
nuoremman  
piirustukseen  
pohjautuva  
kaiverrus  
Diderot'n ja  
d'Alembertin  
Ensyklopediassa  
(2. p.). Helsin-  
gin Yliopiston  
Kirjaston  
kokoelmat.

lähteissä on kuitenkin eroja. Kristillisessä perinteessä pimeys on viitannut muun muassa onnettomuuteen, kuolemaan, pahaan, taikauskoon, syntiin ja tietämättömyyteen; valo ja kirkkaus puolestaan uskoon, totuuteen ja ikuiseen elämään, Jumalan lahjaan (esim. Room. 13:12). Valistuksen valokeskeisessä retoriikassa Jumalan tilalle on asetettu Luonto ja uskon tilalle järki; kristittyjen hyljeksimän taikauskon sijasta valistusajattelijat kritisoiivat dogmaattista kristinuskoa tai auktoriteettiuskoa ylipäänsä. Cochinin kuvan mukaisesti teologian on polvistuttava totuuden edessä, ja lähimmäksi totuutta pääsevät filosofia ja järki. Tällä perusteella filosofisesti suuntautuneet ensyklopedistitkin pyrkivät osoittamaan kristinuskon dogmit ja tietyt Raamatun kohdat, joilla niitä oli tuettu, pimeyden voimien tuotteiksi sekä taikauskon ja irrationalismin ilmentymiksi.

Hakusanaa ”pimeys” käsittelevässä Ensyklopedian artikkelissa (E XVI, 131) käydään läpi merkityksiä, joita pimeyden metaforalla on ollut kristinuskossa Raamatusta lähtien. Sen mukaan pimeys viittaa Uudessa testamentissa nimenomaan syntiin, joka saa voimansa taikauskosta ja epäjumalan palvonnasta (*idolâtrie*). Välittömästi seuraavassa artikkelissa ”Ténèbres de la passion” (mt. 131–132) käsitellään auringonpimennystä, jonka evan gelistat esittävät tapahtuneen Jeesuksen kuoleman hetkellä: ”Mutta keskipäivällä, kuudennen tunnin aikaan, tuli pimeys koko maan ylle, ja sitä kesti yhdeksänteen tuntiin saakka.” (Matt. 27:45.) Louis de Jaucourtin kirjoittamassa artikkelissa tätä Raamatun kohtaa tarkastellaan tähtitieteen kannalta lähtien auringonpimennyksiä koskevista dokumenteista. Vertailtuaan tieteellisiä dokumentteja de Jaucourt päätyy esittämään, että evan geliumeissa kuvatun kaltainen pimennys ei voi olla ”luonnollinen” eli todellinen. Hänen mukaansa Raamatussa kuvataan yliluonnollinen valoilmiö ”vastoin luonnon tavanomaista kulkua” – jonaakin, jota ei voi tieteellisesti todistaa (E XVI, 132).

Todistettavuuden vaatimuksen taustalla on tässä Englannista Ranskaan kantautunut empiristinen filosofia, jonka mukaan tiedon alkulähde on havaintotoiminnassa. Havainnoinnin malli



on näkeminen, jossa ulkomaailman objektin ajatellaan olevan välittömästi läsnä havainnoivalle subjektille, mikä takaa tiedon varmuuden (Paulson 1987, 11). Tältä kannalta empirismi liittyy kreikkalais-roomalaiseen filosofiseen perinteeseen, jonka keskeiset käsitteet (*theoriasta* alkaen) viittaavat visuaaliseen rekisteriin. Empirististä epistemologiaa vastaa referentiaalinen käsitys kielestä, jonka mukaan merkkijärjestelmät ovat ajattelun tavoin riippuvaisia viittaussuhteesta itsensä ulkopuolelle tai maailmaan (mt. 12). Näin de Jaucourtin artikkelien voi tulkita vihjaavan, että Raamatun kuvaama pimennys ei viittaa mihinkään todistettuun – silminnähtyyn – asiaintilaan maailmassa; usko tähän pimennykseen muistuttaa syntymästään sokean puhetta näköhavainnosta: siltä puuttuu referentti.<sup>1</sup>

Valokeskeinen retoriikka määrittää myös erilaisia kirjoittamisen ja tekstin muotoja 1700-luvun runousopillisessa keskustelussa. Syynä tähän ovat ennen kaikkea uusklassismin kompositioihanteet, jotka yhdistävät kauneuden selkeyteen ja kirkkautteen. Kaunis kompositio on harmoninen ja sopusuhtainen kokonaisuus, jonka pääaihe on kokonaisuudessaan selkeästi nähtävissä yhdestä pisteestä ja erotettavissa sille alisteisista seikoista. Cochinin kaiverruksessa komposition keskuksena on Totuus ja tieteitä edustavien hahmojen asemat määrittyvät suhteessa tähän keskukseen. Klassisen ihanteen kääntöpuoli ei ole pimeä vaan pikemminkin hämärä kompositio, jonka järjestystä ei voi selkeästi havaita.

Klassismin rationaalisen ihanteen mukaan taiteen tuli pyrkiä kuvaamaan yleispätevää ja säännönmukaista yksittäistapausten ja poikkeuksellisen sijaan. 1700-luvun taideteoreettisessa keskustelussa muun muassa gotiikkaa arvostellaan uusklassisesti sii-

---

<sup>1</sup> 1700-luvun empiristejä kiehtoi ajatus sokeasta, joka saatuaan näkönsä takaisin kirurgisen operaation avulla näkee maailman ensimmäistä kertaa. Paulsonin (1987, 13) mukaan sokean parantaminen on moderni myytti, jolla valistus kuvasi omaa toimintaansa vanhojen myyttien purkajana.

tä, että se suosii ”partikulaarisuutta” ja yksityiskohtaisuutta, jotka hämärtävät yleisnäkymän kuvattuun aiheeseen. Partikulaarisuuden puolustajat (ks. Lamb 1997, 412–413) tukeutuivat empiristien tavoin referentiaaliseen kielikäsitteeseen: kuvitellusta tulee todenkaltaisempaa ja vaikuttavampaa pikkutarkan ja nyansoidun kuvauksen kautta. Yhdyn Paul Virilion (2000) näkemys, jonka mukaan partikulaarinen kuvaus ei kuitenkaan riko valokeskeistä ajattelua vastaan vaan pikemminkin päinvastoin: se tuo kaiken yksityiskohtia myöten näkyvyyden piiriin. Virilion (mt. 8) mukaan Diderot’n, Jean-Paulin, Laclos’n ja Balzacin kaltaisten kirjailijoiden pyrkimys ”äärinaturalismiin” on osa 1700-luvun loppua kohti voimistunutta ”totalitaarisen valaisemishalun” perinnettä.

Diderot’n tuotantoa ei kuitenkaan voi palauttaa valokeskeiseen ajatteluun tai valaisemishaluun ongelmitta. Esimerkiksi Diderot’n kirjoituksessa *Lettre sur les aveugles* (”Kirje sokeista” 1749) havainnon suhde kieleen ja näölle annettu etusija aistien joukossa asetetaan kyseenalaiseksi. Diderot’n mukaan sokeat eivät voi liittää visuaalisia käsitteitä niihin viittaaviin sanoihin, ja siksi heidän on kieltä käyttäessään nojattava referenssin sijaan kielen sisäisiin suhteisiin, esimerkiksi havaintoihin sanojen välisistä suhteista, muodollisista eroista sekä eroista sanojen esiintymisyhteyksissä. Sokeiden kyky käyttää visuaalisuuteen liittyviä sanoja kuten ”peili” niiden oikeissa yhteyksissä haastaa ulkoiseen referenssiin ja representaatioon perustuvan kielikäsitteksen (Paulson 1987, 12–13; ”peilin” merkityksestä sokealle ks. OC I, 280–282; vrt. E IA, 870–873). Diderot’n kirjoituksia voi yleisemminkin lukea valokeskeisen ajattelun kritiikkinä ja yrityksenä kirjoittaa ilman selkeyden klassista horisonttia.

Seuraavassa lähtökohtanani ei kuitenkaan ole Diderot’n tuotanto vaan tarkastelen sitä, miten Diderot’n ja d’Alembertin Ensyklopedia suhtautuu valokeskeiseen ajatteluun yleensä ja erityisesti 1700-luvun taideteoriassa esitettyihin komposition ihan-teisiin. Pyrin osoittamaan, että tietyt epäjärjestykseen liitetyt ja

sekä pidetty komposition muodot kuvaavat Ensyklopediaa tekstinä paremmin kuin uusklassismin tai valistuksen valokeisaiset kirjoituksen ihanteet. Artikkelini toimii johdantona Ensyklopedian lukemisen ongelmiin, ja samalla se ohjaa nykylukijaa valistuksen kirjallisen perinnön uudelleenarviointiin.

## Järjestyksen ihanteet Ensyklopediassa

Ensyklopedian järjestystä analysoitaessa on otettava huomioon ensinnäkin, millaisia tiedon representaation ja taiteellisen komposition ihanteita teos sisältää. Tämän jälkeen voidaan pohtia, millaista järjestystä Ensyklopedia tekstinä noudattaa. Ensiksi on luontevaa käsitellä teoksen kuvauksia omista tavoitteistaan. Diderot'n ja d'Alembertin (E I, i) mukaan Ensyklopedian tavoitteena on esittää kuva (*tableau*) inhimillisen tiedon kokonaisuudesta, sen järjestyksestä ja "ketjuuntumisesta" tai kytkeytyneisyydestä (*enchaînement*). Ensyklopedia on representaatio siihenastisen tiedon summasta. Sen malli on kaikkia representaatioyrityksiä edeltävä luonnon lainmukainen syy-seuraussuhteiden ketjujen kokonaisuus. Ensyklopedia luo yhteyksiä tieteen löydösten välille ja järjestää niiden suhteet. Diderot'n mukaan yhteyksien perustan tarjoaa filosofinen metafysiikka; ilman metafysiikkaa, oppia asioiden ensimmäisistä ja yleisistä syistä, kirjallisuus, tiede ja taide ovat kuin unissakävelijöitä tai pimeään eksyneitä matkajia, jotka "mikäli edistyvät tiellään, saavat kiittää siitä sattumaa; he onnistuvat kuten eksynyt matkaja, joka kulkee oikeaa tietä tietämättään".<sup>2</sup> Järjen avulla tavoitettava metafysiikka valaisee kaiken muun; vain esittämällä metafyyssisen järjestyksen Ensyklopedia voi todella valistaa tai valaista lukijoitaan.

Ensyklopedian mukaan järjestys (*ordre*) "määrittää kunkin sisältämänsä asian paikan, ja tapa jolla tämä paikka on määritetty,

---

<sup>2</sup> Vapaat Ensyklopedia-käännökset T. I.

sisältää perusteen, miksi kyseinen paikka on osoitettu kullekin asialle” (E XI, 595). Teoksen ensimmäisessä osassa d’Alembert ja Diderot esittävät tiedon järjestyksen kuvaksi puumallin, joka on hierarkkinen ja jossa kunkin tieteenalan paikka on vakio. Järjestyksen perustana on filosofia, tieteiden kuningas, joka käsittelee yleisimpiä kysymyksiä. Se määrittää muiden tieteenalojen suhteet antamalla säännöt (*regle*), propositiot, jotka ilmaisevat osien paikan kokonaisuudessa. Ensyklopedian mukaan metafyyminen järjestys muodostuu useiden yhtä aikaa olemassa olevien tai peräkkäisten asioiden suhteista tai samankaltaisuudesta (*ibid.*).

Järjestyksen vastakohta on sekaannus (*confusion*), jossa samanaikaisten asioiden samankaltaisuus, peräkkäisten asioiden yhteydet tai asioiden paikkoja määrittävät säännöt puuttuvat. Artikkelin ”Ordre” kirjoittajan mukaan sekaannuksen esimerkiksi käy uni. Unen epäjärjestys on äärimmäistä, koska se ei noudata ristiriidan lakia. Valvetilassa puolestaan ”epäjärjestystä ei koskaan esiinny siinä määrin, että se sallisi keskenään ristiriitaisten asioiden yhtäaikaisen olemassaolon” (E XI, 596).

Taiteen järjestyksen ihanteet tulevat esille muun muassa poetiikan ja komposition käsitteissä. Klassismin tavoitteena oli löytää kullekin ilmaisun lajille ominaiset, objektiiviset säännöt ja muotoilla niiden järjestelmä eli poetiikka (E V, 645). Taiteen tuli olla säännönmukaista, mikä ei kuitenkaan tarkoittanut että taiteilijan olisi pitänyt pyrkiä joidenkin sääntöjen mekaaniseen sovellukseen. Ylevän (*sublime*) käsite on tältä kannalta merkittävä. Ranskan 1600-1700-lukujen klassismin runousopillisen auktoriteetin Nicolas Boileau(-Despréaux)’n mukaan subliimi ilmenee runoudessa odottamattomana tapahtumana, jolle ei vielä ole tunnettua sääntöä, tai poikkeuksena, joka vahvistaa säännön (ks. Lamb 1997, 395). Se on jotain, joka ylittää säännönmukaisella tavalla kauniin. Ensyklopedian artikkelissa ”Génie” nerous muodostaa subliimin ohella säännönmukaisuuden rajatapauksen. Siinä missä tiedemies hallitsee ajatustensa järjestyksen, nerokas runoilija on luovassa ekstaasissaan sokea ajatus-

tensa luonteelle ja järjestykselle. Neron subliimius ei kuitenkaan riko ennalta olemassa olevaa järjestystä yleensä vaan ainoastaan ”annettuja” eli vakiintuneita runousopin sääntöjä. Ensyklopedian mukaan nero tavoittaa erillisiltä näyttävien asioiden salatun kytkeytyneisyyden ja järjestyksenmukaisuuden intuitiollaan. Näin nerokkuus on jonkinlaista itsetiedotonta tietoa tai sokeaa oivallusta asioiden todellisesta ”luonnosta”, ja poetiikan tehtävänä on muotoilla tämä oivallus tieteen kielellä.

Retoriikan terminä kompositio tarkoittaa esityksen (*discours*) osien järjestyneisyyttä ja sidoksisuutta (E III, 769). Ensyklopedian kompositiota käsittelevässä artikkelissa Diderot määrittelee kompositioltaan onnistuneen maalauksen kokonaisuudeksi, joka on nähtävissä yhdestä ainoasta näkökulmasta tai katselupisteestä. Sen osia yhdistää yksi yhteinen päämäärä ja koossapitävä periaate, ja näitä vastaa yksi asema, josta kokonaisuus hahmotuu katsojalle. Toisaalla Diderot (OC X, 510) esittää, että hyvässä maalauksessa on ”yksi muita kiinnostavampi näkökulma, josta se pitää nähdä”. Taideteoksen osien keskinäinen yhteys on Diderot’n mukaan yhtä todellinen kuin elävän olennon raajojen. Maalaus, joka koostuu sinne tänne luonnostelluista hahmoista ilman oikeita mittasuhteita tai yhtenäistä periaatetta, ei ansaitse todellisen komposition nimeä. Vastaavasti samalle arkille piirrettyjä hajanaisia tutkielmia eri ruumiinosista ei voi nimittää muotokuvaksi tai ihmishahmoksi (E III, 772).

Tässä yhteydessä Diderot ryhmittelee epäonnistuneen komposition alalajeja seuraavasti:

[...] *mielettömässä kompositiossa* hahmot tai muodot ja liikkeet ovat luonnottomia; *farssimaisessa kompositiossa* liikkeet ja intohimot menevät liiallisuuksiin; *sekavassa kompositiossa* objektien ja tapahtumien moninaisuus hämärtää pääaiheen; *kylmässä kompositiossa* hahmoilta puuttuu intohimo ja liike; *heikossa kompositiossa* maalari ei ole saanut mitään irti aiheestaan tai komposition aihe on epäkiitollinen; *raskaassa kompositiossa* maalari näyttää liian monta objektia [...]. (Mt. 774.)

Epäonnistuneessa kompositiossa epäjärjestys seuraa muun muassa siitä, että objektien moninaisuus tai liikanaisuus estää meitä näkemästä ”pääaihetta”. Diderot toistaa tässä 1700-luvun runousopillisessa keskustelussa suosittua näkemystä, jonka mukaan liikanaisuus ja ylimäärä ovat keskeisiä epäjärjestyksen lähteitä. Yksityiskohtaisuutta ja partikulaarisuutta on vältettävä, jotta pääaiheen erottaisi sivuseikoista, mikä on teoksen eheyden edellytys. Tältä kannalta Diderot olisi voinut arvostella Cochinin kaiverrustakin: totuuden valo ei riitä valaisemaan kaikkea kuvan mahdutettua kansaa. 1600-luvulla vaikuttanut moraali-filosofi Shaftesburyn jaarli, jonka kääntäjänä Diderot aloitti tuotantonsa, oli esittänyt, että luonnon jäljitteleminen liian läheltä, sen kopiointi valikoimatta, tekee teoksesta epämuotoisen, tietyllä tavalla luonnottoman. Taiteilijan onkin Shaftesburyn mukaan keskityttävä jäljittelemään vain osaa luonnosta. Tämä osa voi olla kaunis vain jos se muodostaa kokonaisuuden eli sikäli kuin se on täydellinen ja itsenäinen, ikään kuin luonnon järjestys pienoiskoossa. Shaftesbury siis asettaa yksityiskohtien jäljittelyn edelle kokonaisuuden harmonian, jonka hahmottamisen ihanne on näkemisen helppous: ”partikulaarien tulee väistyä yleisen suunnitelman tieltä ja kaikkien asioiden palvella pääasialla, jotta muodostuisi tietty näkemisen helppous, yksinkertainen, selkeä ja yhtenäinen näkymä, jota minkä tahansa erityisen tai erillisen ilmaisu rikkoisi tai häiritsisi” (*Characteristics*, 94–95). Läheltä katsottuna jokaisella objektilla on luonnossa oma erityisluonteensa, jotain, mikä erottaa sen muista. Runoilijan ja taidemaalarin tulee Shaftesburyn (mt. 96) mukaan kuitenkin välttää tämän korostamista: ”He vihaavat pikkutarkkuutta ja pelkäävät singulaarisuutta, joka saisi heidän kuvansa tai henkilönsä näyttämään oikukkailta ja mielikuvituksellisilta. [...] Nerot muodostavat teoksensa idean nimenomaan monista luonnon objekteista eivätkä mistään tietystä objektista.” Shaftesbury edustaa rationalistista aristotelismia, jossa runouden tehtävänä on kuvata yleispätevää historian keskittyessä yksittäistapauksiin.

Shaftesburyn ja Diderot'n tavoin Sir Joshua Reynolds, taide-  
maalari ja Samuel Johnsonin piirin jäsen, näkee yksityiskohtai-  
suuden tuottavan epäjärjestystä ja epämuotoisuutta taiteessa.  
Yksityiskohtaisuus hämärtää yleisen muodon. Naomi Schor on  
luonnehtinut Reynoldsin yksityiskohtia koskevaa metaforiikkaa  
”teratologiseksi”: Reynoldsille luonto itsessään ja sellaisenaan on  
eräänlainen geneettisten poikkeamien varasto, täynnä puutteita  
ja liiallisuuksia.<sup>3</sup> Taide voi täydentää luonnon puutteellisuutta  
karsimalla, valikoimalla ja järjestämällä luonnon tarjoamaa ma-  
teriaalia. Yksityiskohtien ja ornamenttien jäljentämiseen keskit-  
tyvä taiteilija tuo luonnon epämuotoisuuden representaation ti-  
laan. Reynoldsin mukaan liialliset yksityiskohdat ovat rauhatto-  
mia, ne hajottavat katsojan mielenkiinnon ja väsyttävät silmän.  
Niitä on vältettävä, koska ne purkavat alistussuhdetta pääasian  
ja satunnaisten lisän välillä.<sup>4</sup> Vastaavasti Diderot’lle (OC XII,  
14) ”ilman pääfiguurin ja sivuseikkojen välistä alistussuhdetta  
kokonaisuuden näkeminen on mahdotonta”. Yksityiskohtien  
ylimäärä edustaa epäjärjestystä, koska silloin mieli ei kykene ha-  
vaitsemaan asioita koossapitävää periaatetta tai linjaa (ks. Croc-  
ker 1974, 68).

Komposition ihanne on luonnollinen kokonaisuus, ja sen  
mallina on elollinen olento, ”orgaaninen ykseys”. Tältä kannalta  
epäonnistunutta kompositiota havainnollistaa Horatiuksen *Ars*  
*Poetica* -teoksen alun esimerkki maalauksesta, jossa ihmisruu-  
miiseen on yhdistynyt eläinten osia. Lopputulos, jossa ”alimpa-  
na olisi musta, iljettävä kalanpyrstö, ylimpänä viehkeä naisen-  
pää” (3–4), on Horatiuksen mukaan naurettava, koska se on  
epäyhtenäinen, epäsuhtainen ja luonnoton. Myöhemmin tämä  
lajien luonnoton yhdistelmä on nimetty groteskiksi. Ensyklope-  
dian mukaan groteski jäljittelee muinaisten maanalaisten luo-

<sup>3</sup> Teratologia on biologian ala, joka tutkii hirviöiden rakennetta ja kehitystä.

<sup>4</sup> Schor (1987, 13) käsittelee erityisesti partikulaarisuuden kritiikin yhteyttä  
sukupuolten väliseen hierarkiaan Reynoldsilla. Ornamenteja on Schorin  
mukaan aina pidetty feminiinisinä, ja näin taideteoreettisella arvojärjestyk-  
sellä on poliittiset yhteytensä.

lien seinämaalausten hirviöitä ja hybridejä, eri lajien yhdistelmiä (E VII, 966). Groteski-artikkelin kirjoittaja M. Watelet esittää, että taiteessa groteskit elementit ovat parhaimmillaan poikkeamia järjen periaatteiden ankaruudesta, eräänlaisia ”hallittuja mielenhäiriöitä”. Näissä poikkeamissa on vältettävä liiallisuutta (mt. 967). Watelet suosittelee toisin sanoen eräänlaista konventionaalista groteskia tai groteskin poetiikkaa.

Groteskin ohella gotiikka ja goottinen määrittyvät uusklassismissa yleispätevyyden ihanteen kautta, poikkeuksina normista. Goottinen kuvaa yksittäisiä kohteita yksityiskohtaisesti ja satunnaisesti eikä yllä yleiseen tai yleisinhimilliseen. Gotiikan käsitteen kautta voidaan hahmotella merkittävä siirtymä 1700-luvun kirjallisuuden teoriassa ja käytännössä. Samalla kun yleispäteviksi esitetyn kauneuden kriteerit asetettiin kyseenalaiseksi ja kauneutta alettiin ajatella historialliseksi kategoriaksi, gotiikan arvostus kohosi. Tämä näkyy englantilaisen romaanin historiasa 1700- ja 1800-luvuilla etenkin Horace Walpolen ja Ann Radcliffen goottisessa kauhuromaanissa (*gothic novel*).<sup>5</sup> Runousopillisessa keskustelussa gotiikan irtautuminen uusklassismin ikeestä tulee esille piispa Richard Hurdin teoksessa *Letters on Chivalry and Romance* (1762). Calinescun (1987, 36–37) mukaan Hurdin tapa määritellä klassisen ja goottisen ero ennakoi romantiikan irtautumista kauneuden transsendentaalisesta mallista 1700-luvun lopulla. Hurdille klassinen ja goottinen ovat kaksi täysin itsenäistä, toisistaan riippumatonta maailmaa tai taiteen aluetta, joista kummallekaan ei tehdä oikeutta lähtemällä toisesta. Klassismin ihanteiden kannalta gotiikka on pelkkää epämuotoisuutta, epäsäännöllisyyttä ja rumuutta. Hurdin mukaan gotiikalla on kuitenkin omat sääntönsä, jonka mukaan sitä tulisi arvioida.

Leon Damroschin (1997, 383–384) mukaan yleisen ja partikulaarisen konflikti on ratkaisematon 1700-luvun runousopillisessa keskustelussa. Harva keskustelijoista kykenee systemaatti-

---

<sup>5</sup> Goottisesta ja gotiikasta 1700-luvulla ks. Norton 2000.



sesti kannattamaan vain toista kilpailevista kannoista.<sup>6</sup> Yleisen ja partikulaarisen ristiriidan perusta on rationalistisen ja empiristisen filosofian yleisemmässä kiistassa, jonka yhteisiä ehtoja ei kyetty ajattelemaan ennen saksalaisfilosofi Immanuel Kantin 1780-luvun tuotantoa. Oman näkemykseni mukaan Ensyklopedia ei sijoitu tässä kiistassa yksinkertaisesti sen paremmin rationalismin kuin empirisminkään puolelle. Väitteen perustelemiseksi tarkastelen seuraavassa Ensyklopediaa tekstinä.

### Ensyklopedia tekstinä

Diderot'n ja d'Alembertin Ensyklopedia ei ole pelkästään kuvaus tiedon puusta vaan se sisältää myös pohdintaa ensyklopedia-projektin onnistumisen mahdollisuuksista ja rajoituksista ylipäätään. Ensyklopedia on näin teksti, joka tarkastelee omaa rakentumistaan. Merkittäviin jaksoihin tältä kannalta kuuluvat I osan johdantojakson lisäksi Diderot'n artikkelit "Dictionnaire" ja "Encyclopédie". Näistä ensin mainitussa Diderot esittää, että voidakseen antaa täydellisen kuvan inhimillisestä tiedosta Ensyklopedian olisi määriteltävä kaikki teoksessa käytetyt termit jännöksettä. Tämä on kuitenkin mahdotonta: tietyt kielen perusyksiköt tai "radikaalit" (*radicaux*), jotka viittaavat olioiden yleisiin ominaisuuksiin, jäävät välttämättä määrittelemättä, sillä niitä käytetään muiden termien määrittelyyn. Diderot'n mukaan tästä seuraa, että Ensyklopedian teksti sisältää epämääräisyyttä ja kehämäisyyttä, joka on kielelle ominaista (E IV, 959).

Artikkelissa "Encyclopédie" Diderot edelleen esittää, että Ensyklopedia on epäjärjestynäinen teos. Sen epäjärjestys on "välttämätön seuraus materiaalin moninaisuudesta, kielen epätäy-

---

<sup>6</sup> Damroschin (1997, 387) mukaan esimerkiksi Hurd tulee kannattaneeksi vuoroin sekä yksittäisen että yleisen etusijaa; hänen tuotantonsa ilmaisee eräänlaisten itsetiedottomien antinomioiden muodossa 1700-luvun runous-opillisen keskustelun ongelmia.

dellisyydestä ja metaforien väärinkäytöstä, [...] joka kokoaa mitä heterogeenisimpia asioita yhteisen nimen alle” (E V, 642). Oma ongelmansa seuraa siitä tosiasiasta, että ensyklopedia-artikkelit ovat nimenomaan kirjoitettua kieltä. Ensyklopediassa tukeudutaan siellä täällä käsitykseen representaatiosta, joka asettaa maalaus- taiteen runouden ja yleensä kielellisen esityksen edelle (ks. esim. E I, xi). Kielellinen esitys (*discours*) on Diderot’n (E V, 637) mukaan kuvaan verrattuna aina epäsuoraa, instituution kautta välittyntä eli sopimuksenvaraista; kirjoitettu teksti on sitä kaksin verroin sikäli kuin sen ajatellaan representoivan puhuttua kieltä. Kirjoitukseen – ja siksi myös itse Ensyklopediaan – sisältyy Diderot’n mukaan välttämättä epämääräisyyttä:

Kirjoitusmerkit ulottuvat kaikkialle, mutta niiden alkuperä on instituutiossa; ne eivät merkitse mitään itsessään. Maalaus- ten avain on luonnossa, ja se on tarjolla kenelle tahansa. Aak- kosten ja niiden yhdistelyn avain on sopimus, jonka salaisuus vaatii paljastamista; se ei kuitenkaan voi koskaan paljastua täydellisesti, koska ilmauksissa on hienovaraista vivahteita, jotka jäävät välttämättä epämääräisiksi. (Mt. 638.)

Tiedonhaun helpottamiseksi Ensyklopedian hakusanat ovat aakkosjärjestyksessä. ”Tiedon puun” hierarkkiseen järjestykseen verrattuna aakkosjärjestystä voi pitää mielivaltaisena, minkä takia Ensyklopedian rakenne tekstinä eroaa inhimillisen tiedon metafyyysisestä järjestyksestä lähtökohtaisesti. Kunkin tieteen- alan tieto on pilkottu eri puolille teossarjaa, ja lisäksi aakkosjär- jestys tuottaa vakavaksi tarkoitettuun tekstiin tahatonta komiik- kaa asettamalla peräkkäin ja rinnakkain asioita, joilla ei pitäisi olla mitään tekemistä toistensa kanssa (mt. 642). Koherenssin lisäämiseksi artikkelin yhteys muihin saman tieteenalan tai mui- den tieteenalojen sen kannalta merkittäviin artikkeleihin on merkitty ristiviitteillä (*renvois*) (E I, xviii–xix).

Epäyhtenäisyyttä lisää edelleen se, että teoksella on monta tekijää. Diderot’n (E V, 635) mukaan Ensyklopedia on välttä-

mättä kollektiivinen tuotos; kukaan ihminen ei yksin pysty koostamaan inhimillisen tiedon summaa. Teoksen nimiartikkelissa Diderot luonnehtii teoksen avustajien siihenastisia aikaansaannoksia hyvin vaihteleviksi. Vaihtelevuuden takia Ensyklopedian tekstistä on tullut ääripäiden ristiriitainen yhdistelmä:

Täällä olemme pöhöttöneitä ja kohtuutonta kokoa; tuolla taas laihoja, pieniä, viheliäisiä, kuivia ja vailla lihaa. Yhtäällä muistutamme luurankoa, toisaalla vesipöhöistä; olemme vuoroin kääpiöitä ja jättiläisiä, kolosseja ja pygmejä; suoraskäisiä, hyvin muodostuneita ja sopusuhtaisia, kyttyräselkiä, rampoja ja rujoja. Lisätkää kaikkiin näihin omituisuuksiin esitystapa, joka on milloin abstrakti, hämärä tai teennäinen, useimmiten hutiloitu, pitkäveteinen ja löyhä, ja tulette verranneeksi teoksen kokonaisuutta runousopin hirviöön tai johonkin vielä iljettävämpään. (E V, 641.)

Ensyklopedia ei näin muodosta oman määritelmänsä mukaista ideaalista kompositiota eikä tarjoa yhtä näkökulmaa, josta käsin sen eri figuurit muodostaisivat orgaanisen kokonaisuuden. Pikemminkin sitä voisi luonnehtia teoksen itsensä tarjoamin käsittein ”sekavaksi kompositioksi” (*composition confuse*), jossa ”objektien moninaisuus hämärtää pääaiheen”. Pääaiheen ohella myös tekstin subjekti on epämääräinen.<sup>7</sup> Ensyklopedia on toimittajansakin mukaan groteski teksti, ensyklopedistien yhteenliittymästä syntynyt monipäinen hirviö. Sen identiteetti on epämääräinen kuten Rameaun veljenpojalla, jota ”mikään ei muistuttanut vähemmän kuin hän itse” (OR, 396).

Heterogeenisuus ulottuu myös Ensyklopedian artikkelien sisälle. Aikalaiskritiikissä Ensyklopediaa luonnehdittiin Baabelin torniksi ja ”jatkuvaaksi ryöstöretkeksi” sen vuoksi, että ensyklo-

---

<sup>7</sup> Hyödynnän tässä ranskan kielen sanan *sujet* merkityksiä ’aihe’ ja ’subjekti’. Diderot’n kompositio-artikkelissa aiheen yhtenäisyys on sidoksissa subjektin yhtenäisyyteen.

pedistit hyödynsivät teksteissään surutta olemassa olevaa kirjallista materiaalia, usein lähdettä mainitsematta (ks. esim. *Correspondance littéraire* II, 199). Tältä kannalta Ensyklopediaan sopivat sen omista käsitteistä parhaiten plagiaatin, kompilaation (E V, 645), *centon* ja rapsodian käsitteet. Kukin näistä viittaa siihen, että teksti on koottu erilaisista aineksista ja lähteistä, se on epäyhtenäinen ja epäperäinen. *Cento* tarkoitti teosta, johon oli koottu ajatuksia ja kokonaisia suoraan siteerattuja jaksoja toisilta kirjailijoilta ilman omaa luovaa panosta.<sup>8</sup> Tämä kuvaus soveltuu osittain myös Ensyklopediaan. Rapsodia-termi oli noussut esille antiikin kannattajien ja modernien kiistassa. Modernin kirjallisuuden puolustajista Charles Perrault oli yrittänyt osoittaa, että Homeroksen nimiin pantu tuotanto ei ollut peräisin yhdeltä tekijältä vaan se oli rapsodia, kokoelma eri runoilijoiden runoja. Boileau vastusti tätä tulkintaa ja Perrault'n tapaa käyttää rapsodian käsitettä halventavassa merkityksessä. Hänen mukaansa rapsodia viittasi alun perin nimenomaan Homeroksen runoja laulaneisiin lausuihin ("rapsodeihin" kuten Platonin Ion), jo luotujen runojen tulkkeihin, eikä Homeroksen nimiin pantujen runojen sepittäjiin. Boileau mukaan juuri Homeroksen kääntäjät, tulkitsijat ja parodioijat, jotka olivat koonneet eränläisiä halpahalliversioita *Iliaasta* ja *Odysseiasta* ("centons d'Homere"), olivat syypäitä rapsodian käsitteen halventavaan merkitykseen. (E XIV, 244.)

Rapsodian väheksymisen voi jäljittää aina Aristoteleen kritiikkiin kohtauksittain etenevää juonta kohtaan (*Runousoppi*, 1451b). Tässä yhteydessä rapsodiaksi voi kutsua tekstiä, jolla ei ole yhtenäistä juonilinjaa, (yhtä) välttämätöntä jatkumoa tekstin osien välillä. Roland Barthesin mukaan Vladimir Propp ja strukturalistiset kertomuksen kieliopin tutkijat yleensäkin ovat jättäneet pikareskiromaaneille tyypillisen rapsodisen rakenteen

<sup>8</sup> Etymologialtaan *cento* viittaa tilkuista tehtyyn takkiin tai viittaan. Termin määritelmästä ks. E II, 821. *Centosta* kirjallisena tekniikkana ks. *Oulipo Compendium*, 120-122.

vähälle huomiolle. Barthesin (1997, 138) mukaan rapsodinen kertomus ei jäsenny orgaanisen mallin mukaan luonnolliseksi (syntymä-elämä-kuolema) tai loogiseksi järjestykseksi. Sen sijaan se on ”barokkinen kudos”, joka muodostuu toistettavien, liikuteltavien ja irrallisten osien jatkumosta vailla merkitystä tai suuntaa. Esimerkiksi markiisi de Saden romaaneissa olennaista ei tältä kannalta ole se, että ne tuovat perversiot päivänvaloon vaan se, että ne ovat rapsodisia kertomuksia, jotka etenevät ilman järjestystä. De Saden *Justinessa* (1791) erilaiset toistuvat elementit – matkat, filosofiset väittelyt, vangitsemiset, seksuaaliaktit, sadistiset teot, paot – seuraavat toisiaan ilman, että mikään pakottaa toimintaa etenemään, kehittymään tai loppumaan. (Barthes 1997, 138.)

Rapsodia kohoaa ajattelun ja kirjoittamisen malliksi Laurence Sternin teoksessa *Tristram Shandy – elämä ja mielipiteet* (1759–1767) ja Diderot’n epäromaanissa *Jaakko Fatalisti ja hänen isäntänsä* (kirjoitettu 1770-luvulla). *Tristram Shandy*ssä (I:xiii) Tristram luonnehtii kirjoittamaansa teosta rapsodiseksi. Vastaavasti *Jaakko Fatalistin* ”lukija” kommentoi teosta ”mauttomaksi rapsodiaksi tapahtumia, joista yhdet ovat tosia, toiset kuviteltuja, kömpelösti kirjoitettuna ja sekavasti järjestettyinä” (OR, 254). Uusklassismin kriteerein näiden teosten kompositiot ovatkin sekavia ja hämääviä. Teosten rapsodisuus ei kuitenkaan ole vahinko, joka olisi voitu välttää kurinalaisemmalla kerroinnalla; *Tristram Shandy* ja *Jaakko Fatalisti* ovat olennaisista syistä katkelmallisia, jatkuvasti ”pääaiheestaan” poikkeavia teoksia tai Tristramin sanoin:

[...] vaikka kaikki poikkeamani ovat kelpo poikkeamia, kuten voitte havaita, – ja minä loikkaan syrjään siitä, mistä olen puhumassa, yhtä kauas ja yhtä usein kuin kuka tahansa tämän valtakunnan kirjailija, minä kuitenkin pidän kaiken aikaa asiat sellaisella mallilla, ettei pääasiani polje paikallaan poissa ollessani. [...] Tämän nerokkaan rakenteen vuoksi minun kirjoittamiseni kuuluu aivan omaan lajiinsa; minä otan

kaksi vastakkaista liikevoimaa ja saatan ne sopusointuun vaikka niiden luultiin olevan ristiriidassa keskenään.  
(*Tristram Shandy* I:xxii.)

Tristramin mukaan pääaiheen ja poikkeamien ristiriidan sovittaa mielle yhtymien järjestys, ”ajatusten ketjun perättäisyys”, joka asettuu tässä ensisijaiseksi kertomuksen elementtejä yhdistäväksi tekijäksi. Ajatusten ketjun perättäisyys on ketjuuntumisen perusmuoto. Tristramin kertomus ei seuraa mitään ennalta olemassa olevaa järjestystä tai kestoja ajatusten ketjun ja kirjoittamisen ulkopuolella: ”keston idea ja sen yksinkertaiset ilmenemismuodot ovat lähtöisin ajatustemme ketjun perättäisyydestä eivätkä mistään muusta” (mt. II:viii). Vastaavasti *Jaakko Fatalistin* järjestys on viime kädessä kirjoituksen järjestystä, joka ei ole sidottu mihinkään ennalta konstituoituneeseen ”todellisuuteen”. Tällaisena Sternin ja Diderot’n teokset haastavat kirjallisuuden mimeettisen ja referentiaalisen mallin (vrt. Ikonen 2000, luku III). Rapsodia poikkeaa näin Ensyklopedian lähtökohdasta, jossa luonnon järjestys asettui kirjoitusta edeltäväksi alkuperäksi. Rapsodia on kirjoitusta vailla perustaa.

Ensyklopediassa perustattoman kirjoituksen ajatus tulee esille Diderot’n artikkelissa pyrrhonismista ja skeptisismistä. Diderot’n mukaan pyrrhonistille, kuten Michel de Montaigne 1500-luvulla ja Pierre Bayle seuraavalla vuosisadalla,

[...] kaikki asiat, joista filosofi voi kiistellä, jäävät hänen ponnisteluistaan huolimatta mitä sankimman hämärän peittoon; [... M]eidät on tuomittu ikuisesti häilymään epävarmuudesta toiseen, mielipiteestä toiseen ilman, että koskaan löytäisimme pysyvää pistettä, josta voisimme lähteä, johon voisimme palata ja johon pysähtyä. (E XIII, 608.)

Pyrrhonisteille sen paremmin järki kuin aistihavaintokaan ei voi antaa tiedolle varmaa perustaa. Tiedon perustan kyseenalaistamisesta ei kuitenkaan seuraa kirjoituksen tai ajattelun täydellistä

epäjärjestyä. Tämä on Diderot'n mukaan ylipäänsä mahdotonta. Montaignen esseistiikka on tästä hyvä esimerkki, koska sen

[...] ristiriidat ovat inhimillisen ymmärryksen ristiriitojen uskollinen kuva. [... Montaigne] puhuu siitä, mikä häneen sillä hetkellä vaikuttaa. Hän ei ole sen yhtenäisempi tai hajanaisempi kirjoittaessaan kuin ajatellessaan tai uneksiessaankaan. Itse asiassa on mahdotonta, että ajatteleva tai uneksiva ihminen olisi täysin hajanainen. Tämä edellyttäisi, että vaikutus lakkaisi ilman syytä ja että toinen vaikutus alkaisi äkillisesti ja itsestään. Kahden mitä yhteensopimattomimmankin ajatuksen välillä on välttämätön sidos; tämä sidos on joko aistimuksessa, sanoissa, muistissa, ihmisen sisäpuolella tai hänen ulkopuolellaan. Tätä sääntöä noudattavat myös hullut silloin kuin heidän järkensä näyttää olevan mitä suurimmassa epäjärjestyksessä. (E XIII, 612.)

Ehdotukseni on, että Ensyklopediaa olisi hedelmällisintä lukea rapsodisena tekstinä ilman oletusta sitä edeltävästä luonnon järjestyksestä (mimeettis-referentiaalinen malli) tai loogisesta keretovasta rakenteesta (strukturealistinen malli). Toisin sanoen Ensyklopedia ei ole minkään objektiivisen järjestyksen representatiota eikä sillä itselläkään ole objektiivista järjestystä. Kyse ei kuitenkaan ole siitä, että se olisi tekstinä pelkkä partikulaarien luettelo, täydellinen sekaannus tai muuten kokonaan vailla järjestystä; tekstin järjestys syntyy sen elementtien sisäisistä suhteista, sidoksista jotka ovat perustavampia kuin viittaussuhde ulkopuoleen. Tältä kannalta Ensyklopedia on sokean pitkähkö puheenvuoro peilistä. Tekstin sisäiset suhteet eivät kuitenkaan pysähdy suljetuksi järjestelmäksi vaan rakentuvat lukijan toiminnan kautta yhä uudelleen.

Ensyklopedian lukemista ohjaavat artikkelien sisälle ja loppuun sijoitetut ristiviitteet. Diderot'n (E V, 643) mukaan

ristiviitteet ovat teoksen järjestyksen tärkein osa. Ne kiinnittävät tiedon puun oksat runkoon, lisäävät sidoksia oksien välillä ja vahvistavat siten yhtenäisyyden vaikutelmaa (ibid.). Tämä ei kuitenkaan vielä erota Ensyklopediaa edes Raamatusta, koska myös Raamatun jakeiden jälkeen on merkitty tekstin yhtenäisyyttä lisääviä viitteitä. Kuitenkin Diderot'n mukaan Ensyklopedian sisäiset viitteet voivat tuottaa myös "täysin vastakkaisen vaikutuksen; ne kiistävät käsityksiä; ne asettavat periaatteita vastakkain; ne hyökkäävät, horjuttavat, kumoavat salaa naurettavia mielipiteitä, joita ei uskalleta pilkata avoimesti" (E V, 643). Ensyklopedian kritiikki dogmaattisia näkemyksiä ja "kansallisia ennakkoluuloja" kohtaan on tunnetusti epäsuoraa; kritiikin

20 **T E N**  
n'est souvent qu'une impression passagère, quoique vive; la tendresse ne se manifeste pas toujours au dehors; la sensibilité se déclare par des signes extérieurs; la tendresse est concentrée dans un seul objet; la sensibilité est plus générale; on peut être sensible aux bienfaits, aux injures, à la reconnaissance, à la compassion, aux louanges, à l'amitié même, sans avoir le cœur tendre, c'est-à-dire, capable d'un attachement vif & durable pour quelqu'un; au contraire on peut avoir le cœur tendre, sans être sensible à tout ce qui vient d'autre part que de ce qu'on aime; on peut même aimer tendrement, sans manifester à ce qu'on aime beaucoup de sensibilité extérieure. Mais le plus aimable de tous les hommes, est celui qui est tout à la fois tendre & sensible pour ce qu'il aime. (D.)  
**TENDRONCOSSÉ.** (*Hist. nat. Bot.*) plante de l'île de Madagascar; on assure que la décoction fait venir & augmente le lait aux femmes, & qu'elle est tonique & fortifiante.  
**TENDRON.** f. m. (*Gram.*) partie tendre d'un animal, d'une plante. On dit des tendrons de veau, ce sont des parties cartilagineuses qui tiennent aux os. Des tendrons d'aristarche, de chou, de laitue; ce sont les parties plus folides auxquelles les feuilles sont attachées.  
**TÉNÉBREUX, OBSCURITÉ, NUIT.** (*Synonymes.*) les ténèbres semblent signifier quelque chose de réel & d'opposé à la lumière. L'obscurité est une pure privation de clarté. La nuit est la cessation du jour, c'est-à-dire, le temps où le soleil n'éclaire plus.  
On dit des ténèbres qu'elles sont épaisses; de l'obscurité qu'elle est grande; de la nuit qu'elle est sombre.  
On marche dans les ténèbres, à l'obscurité & pendant la nuit. L'abbé Girard. (D. J.)  
**TÉNÉBREUX.** (*Critiq. sacrée.*) obscurité; les ténèbres dans le sens figuré, se prennent 1°. pour malheur, disgrâce; *sunt illa dies tenebrarum.* *Esai.* xj. 8, ce fut là un jour de calamité; 2°. pour la mort; *conversetur in tenebras.* *Ps.* lxxxiij. 15; c'est-à-dire dans le tombeau; 3°. pour

**T E N**  
l'ignorance de la vérité; les hommes, dit S. Jean. iij. 19. ont mieux aimé les ténèbres que la lumière; 4°. pour le péché; *rejetons les œuvres de ténèbres.* *Rom.* xij. 12.  
Les œuvres de ténèbres dont parle ici S. Paul, n'ont rien de nouveau, sont les péchés qui tiennent leur source de l'idolâtrie. C'est dans le même sens que l'apôtre dit, *II. Corinth.* xj. 14. Quel rapport y a-t-il entre la lumière & les ténèbres? c'est-à-dire du chrétien & de l'idolâtre. Et ailleurs, *Ephés.* v. 8. vous étiez autrefois ténèbres, c. à d. vous étiez autrefois idolâtres. De même, *luc.* appelle des ténèbres, *I. Pierre* v. 2, c'est l'ignorance de l'idolâtrie où l'on étoit plongé. « Ceux » qui se jettent dans l'idolâtrie, dit Philon, présentent les ténèbres à une lumière « déclinante. » Tous ces passages prouvent que les ténèbres dans le nouveau Testament, désignent spécialement l'idolâtrie.  
Les chaînes des ténèbres, *Sapientie* xviij. 2, les chaînes d'obscurité, *I. Pierre*, iij. 4, signifient la même chose, le péché, l'idolâtrie; c'est une métaphore prite de l'idée que les Juifs avoient du fort des méchants; ils les croyoient garés dans des chaînes obscures, & garottés de chaînes. (D. J.)  
**TÉNÉBREUX DE LA PASSION.** (*Critiq. sacrée.*) c'est ainsi qu'on nomme l'obscurité, on les ténèbres qui arrivèrent dans l'évangélisme, depuis la sixième heure (midi) jusqu'à la neuvième: *A festu autem horo, tenebrae factae sunt super universam terram, usque ad horam nonam.*  
On demande avec beaucoup d'empressement, si les ténèbres dont il s'agit, s'étendirent réellement sur la plus grande partie de notre hémisphère, ou si elles ne couvrirent qu'une partie de la Judée, qui est quelquefois désignée dans l'Ecriture sous le nom de toute la terre.  
Sans prétendre décider cette question, je remarquerai 1°. que pour chercher des traces de ces ténèbres hors de la Judée, il faudroit être bien sûr qu'elles le sont étendues par-tout, & c'est ce qui est fort incertain, pour ne rien dire de plus

**T E N**  
fort; la plupart des interprètes ont suivi le sentiment d'Origène, qui a prétendu que par-tout la terre, il ne faut entendre dans le récit des évangélistes que la Palestine; c'est assez leur style, & il y a beaucoup d'apparence qu'ils n'ont parlé que de la Terre-Sainte, du moins ne peut-on prouver le contraire; par conséquent vouloit chercher des traces de cet événement dans d'autres auteurs, c'est chercher une chose de l'existence de laquelle on n'est pas certain.  
Il faudroit qu'on fût bien d'accord sur l'année & le jour précis de la mort de J. C. sans quoi l'on ne donne encore une peine inutile; et tout le monde sait que les savans ne sont pas d'accord sur ce sujet; la plupart mettent cet événement au vendredy 3 Avril de l'an 33 de l'ère chrétienne, & en adoptant cette époque, tout ce qu'on trouve dans l'histoire profane ne peut avoir le moindre rapport aux ténèbres dont il s'agit. On cite ordinairement le témoignage de Phlegon, affranchi d'Adrien, rapporté par divers anciens, qui parle d'une éclipse de soleil mémorable arrivée en la deux cent deuxième olympiade, la seconde année selon les uns, & la quatrième selon les autres: or lequel de ces deux calculs qu'on adopte, il ne concourt point avec l'an 33, mais avec l'an 30 ou 32; on verra dans la suite que la même chose a lieu par rapport à l'éclipse mentionnée dans les annales de la Chine.  
Pour pouvoir faire quelque fonds sur ce que les historiens profanes disent, il faudroit que les témoins fussent bien connus, au lieu qu'ils diffèrent dans des circonstances essentielles. On ne parle point de ce qu'on cite de Denys l'ariopagite; presque tous les critiques conviennent que les pièces publiées sous le nom de Denys sont supposées. Il ne s'agit donc que du témoignage de Phlegon & de celui des annales de la Chine. Parlons d'abord du premier en peu de mots, car nous y reviendrons ensuite.  
Cet auteur avoit écrit une histoire des olympiades, dont plusieurs anciens nous ont conservé un passage sur le sujet dont il s'agit; mais ils le citent d'une manière si différente, qu'on ne peut en rien con-

**T E N** 21  
clure. 1. Georges Syncelle fait dire à Jules africain, que Phlegon rapporte que sous l'empire de Tibère il se fit dans la pleine lune, une éclipse de soleil, depuis six heures jusqu'à neuf heures; mais il n'est point parlé de la pleine lune dans Eusebe, & dans les autres auteurs qui citent le même passage; & Origène n'a pas spécifié que Phlegon ait marqué cette circonstance.  
2. Aucun de ces auteurs n'a dit que cette éclipse avoit duré jusqu'à neuf heures; Eusebe & Cedrenus font dire à Phlegon, qu'à six heures le jour fut changé en nuit. 3. Les uns disent la seconde année, & les autres la quatrième année de la deux cent deuxième olympiade.  
A l'égard de l'éclipse arrivée à la Chine, on ne convient pas sur l'année; les uns la mettent l'an 31 & d'autres l'an 32 de J. C. Selon M. Kirch, elle n'a duré que de neuf doigts & demi, ou neuf doigts quarante minutes; & selon le P. Gaubil, elle a été centrale annulaire. Selon le premier, elle étoit finie à dix heures du matin; & selon l'autre, elle a été centrale annulaire à dix heures & demie.  
Je fais que les Jésuites ont prétendu que les annales de la Chine disent qu'au mois d'Avril de l'an 32 de J. C. il y eut une grande éclipse de soleil, qui n'étoit pas selon l'ordre de la nature, & qui par conséquent pourroit bien être celle qu'on vit au temps de la passion de J. C. lequel mourut au mois d'Avril, selon quelques auteurs. C'est pourquoi les missionnaires de la Chine, peirent en 1672, les astronomes de l'Europe, d'examiner s'il n'y eût point d'éclipse en ce mois & en cette année, & si naturellement il pouvoit y en avoir; parce que cette circonstance étant bien vérifiée, on en pourroit tirer de grands avantages pour la conversion des Chinois. Mais on a raison de s'en tenir que les missionnaires ayant alors chez eux d'excellentes astronomes, n'aient pas eux-mêmes fait les calculs qu'ils demandoient, ou qu'ils n'aient pas été d'accès bonne foi pour nous communiquer leurs découvertes. Quoi qu'il en soit, ils ont paru croire que cette éclipse & les ténèbres arrivées à la mort de J. C. fût une seule & même chose. Le P. Jean-Dominique Gabiani,

Aukeama Diderot'n ja d'Alembertin Ensyklopedian (3. p.) pimeyttä käsittelevistä artikkeleista. Helsingin Yliopiston Kirjaston kokoelmat.



havaitseminen edellyttää, että lukija suhteuttaa tekstijaksoja toisiinsa, yhdistelee, vertailee ja tulkitsee teoksen eri puolilla sanottua. Kyse ei ole pelkästään eikä ensi sijassa siitä, että ensyklopedistit eivät olisi uskaltaneet esittää kriittistä tietoaan suoraan sensuurin ja rangaistusten pelossa. Ristiviitetekniikalla on perustavampi merkitys: se kyseenalaistaa minkä tahansa näkemyksen absoluuttisuuden ja vihjää, että tieto on aina lukemisen ja tulkinnan kautta tuotettua (Brewer 1993, 49). Ensyklopedia ei näin yksinkertaisesti kuvaa ja välitä tietoa vaan ohjaa lukijaa vertailevaan ja kriittiseen työhön osoittamalla tähänastisen tiedon suhteelliseksi. Se ei tarjoa tiedon summaa tai valistuksen aatteiden kokoelmaa vaan pikemminkin yhdistelevän lukemisen mallin, jonka perusteella sen materiaalista voi luoda yhä uusia yhdistelmiä.

## Lopuksi

Palaan lopuksi vielä Cochinin kuvaan, josta aloitin. Kuvan voi tulkita esittävän allegorisesti, ettei totuutta sellaisenaan voi nähdä tai kohdata; sitä voidaan ainoastaan lähestyä erilaisten heijastumien ja ”edustajien” kautta. Totuuden jumalatar on vain yksi totuuden edustajista, ja kaikkia kuvassa näkyviä hahmoja perustavampi on valonlähde, joka ei sellaisenaan ole nähtävissä. Tältä kannalta kuvaa voi tulkita kristillisen subliimin käsitteen avulla. Brittiläisen valtiomies ja filosofi Edmund Burken teoksessa *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756) subliimi viittaa muutokseen, joka edellytetään, jotta voima tuottaisi iloa kauhun sijaan. Burkelle äärimmäisin subliimi on kauhean Jumalan mahtia, kaiken inhimillisen ylittävää voimaa, jota mikään ei voi vastustaa (Burke 1958, 64, 68). Runoudessa Jumalan subliimius voi kuitenkin tuottaa iloa, koska runon kuvat eivät esitä – eivätkä voi esittää – Jumalan pelottavaa kirkkautta selkeästi ja suoraan vaan aina vä-

littyneenä, muunnettuna, turvallisen etäisyyden päästä. Subliimi runokuva hajottaa Jumalan tuhoavan valon, muuntaa sen läpinäkymättömyydellään ja hämäryydellään, suojelee silmää kirkkaudelta, joka sellaisenaan sokaisisi. Kuva heijastaa subliimin todellisen lähteen sellaisessa havaittavassa muodossa, joka suojelee katsojaa (Lamb 1997, 404). Hämäryys on tässä merkityksessä välttämätöntä runon kielessä.

Tällä tavalla tulkittuna Cochinin kaiverrus ei ole onnistunut aloitus Diderot'n ja d'Alembertin Ensyklopedialle. Ensyklopedia on rapsodinen teksti, jolla ei ole sen paremmin reaalista kuin ideaalistakaan perustaa. Pikemminkin sitä voisi pitää eräänlaisen "skeptistisen subliimin" ilmentymänä (vrt. OC X, 516). Skeptistinen subliimi eroaa kristillisestä siinä, että se ei aseta mitään jumalaa tai ristiriidattomasti määriteltävää perustaa kirjoituksen taakse. Subliimin voima ei ole tässä yhteydessä lomaannuttava; pikemminkin se avaa lukemisen tilan, jossa lukija voi luoda tekstiin uusia yhteyksiä.

Diderot'n mukaan Ensyklopedian puutteellisuuksien korjaaminen jää välttämättä tulevien vuosisatojen, "meidän veljenpoikiemme" kontolle. Ensyklopedian jättää lukijansa tehtäväksi työstää sen materiaalia edelleen, luoda sen osien välille uusia sidoksia, täydentää ja jatkaa sen tekstiä. Tämän ei kuitenkaan tarvitse tapahtua yhden järjestyksen horisontissa.

## Kirjallisuus

- Aristoteles, *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. *Teokset* IX. Helsinki: Gaudeamus 1997.
- Barthes, Roland, *Sade Fourier Loyola*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1997.
- Brewer, Daniel, *The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-Century France*. (Cambridge Studies in French 42.) Cambridge University Press 1993.

- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Toim. J. T. Boulton. London: Routledge and Kegan 1958. (1756)
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press 1987.
- The Cambridge History of Literary Criticism*. Osa IV: The Eighteenth Century. Toim. H. B. Nisbet ja Claude Rawson. Cambridge University Press 1997.
- Correspondance littéraire, philosophique et critique* I–XVI par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc. Toim. Maurice Tourneux. Paris: Garnier 1877–1882.
- Crocker, Lester G., *Diderot's Chaotic Order. Approach to Synthesis*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1974.
- Damrosch, Leo, "Generality and Particularity". *The Cambridge History of Literary Criticism* IV (ks.), 381–393.
- Diderot, Denis, *Oeuvres complètes* I–XX (OC). Edition Assézat-Tourneux. Paris: Garnier (1875–1877).  
–*Oeuvres romanesques* (OR). Toim. Henri Bénac. Paris: Garnier 1959.
- [Diderot et d'Alembert,] *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* I–XVII (E). Par une société de gens de lettres. Paris 1751–1780. (1751–1771)
- Horatius, *Ars Poetica – Runotaide*. Alkuteksti ja proosasuomennos. Toim. Teivas Oksala ja Erkki Palmén. Jyväskylä: Gaudeamus 1978. (n. 18 eKr)
- Hurd, Richard, *Letters on Chivalry and Romance*. Toim. Hoyt Trowbridge. (Augustan Reprint Society 101/102). Los Angeles 1963. (1762)
- Ikonen, Teemu, *Imitaaion rajoilla. Täydentävä kirjoitus Denis Diderot'n tuotannossa*. Väitöskirja, Yleinen kirjallisuustiede. Helsingin yliopisto 2000.
- Lamb, Jonathan, "The Sublime". *The Cambridge History of Literary Criticism* IV (ks.), 394–416.

- Norton, Rictor (toim.), *Gothic Readings. The First Wave 1764–1840*. New York, London: Leicester University Press 2000.
- Oulipo Compendium*. Toim. Harry Mathews ja Alastair Brotchie. (Atlas Arkhive 6.) London: Atlas Press 1998.
- Paulson, William R., *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1987.
- Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*. Toim. Robert R. Wark. New Haven: Yale University Press 1975. (editio 1797)
- Schor, Naomi, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*. New York, London: Routledge 1987.
- Shaftesbury, Anthony (Earl of), *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.* Osa I. Toim. John M. Robertson. London: Grant Richards 1900. (1723)
- Sterne, Laurence, *Tristram Shandy – elämä ja mielipiteet*. Suom. Kersti Juva. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY 1998. (*The Life and Opinions of Tristram Shandy*, 1759–1767)
- Virilio, Paul, ”Julkinen kuva”. Ote teoksesta *La machine de vision* (1988). Suom. Mika Määttänen. *Nuori Voima* 4–5 (2000), 7–13.

# KÄÄNNEKOHDAN RETORIikkaA

## Kirkkaus ja hämäryys omaelämäkerrallisessa kirjoituksessa

*Päivi Kosonen*

*Jokaisessa kertomuksessa on kohta mistä kertomusta katsellaan. Vaikeutena ei useinkaan ole löytää kertomusta, vaan kohta mistä käsin se kerrotaan. / Kertomus on silloin maisema joka on valaistu voimakkaalla valonheittimellä ja tämä luo räikeän valon siitä korkeasta kohdasta mistä voi nähdä yli koko tarinan; sitten valo sammutetaan. Valonheitin sytytetään uudessa kohdassa. Sanat ovat samat, kuten kertomuskin, mutta maisema saa toisen sisällön. / Vuorella on toinen puoli, nyt se näkyy ja on valaistu, kapea polku johtaa luolalle. Pitääkö siinä olla keskipiste? (Per Olov Enqvist, Kartanpiirtäjät.)*

### Lähtökohtia

Kirkas ja hämärrä muodostavat usein toistuvan käsiteparin omaelämäkertoissa, yhtä hyvin klassikkoteksteissä kuin vaikkapa tavallisten suomalaisten kirjoittamissakin. Perinteiseksi miellettyssä kertomusmuotoisessa omaelämäkerrassa kirkastaminen – oman elämän merkityksen etsiminen ja löytäminen, oman eletyn valaiseminen – muodostaa kirjoittamisen maaperän ja antaa sille suunnan: varjosta valoon. Kyse on kirkastamisen epäilemättömyydestä, varmuudesta jota (yksittäisen) ihmisen epäonnistumiset eivät horjuta. Modernin arvorelativismin myötä tämäkin

varmuus kyseenalaistuu, eikä ole tavatonta löytää myöhäismodernia tekstiä, jossa elämänmerkityksen hämärtäminen asetetaan omaelämäkerrallisen totuuden ehdoksi. Virginia Woolfin ja Roland Barthesin omaelämäkerrat havainnollistavat modernin epäilyn aste- ja laatueroja. Siinä missä varhainen naismodernisti vakuuttaa itseään ”pumpulimaisen hämärän” taakse kätkeytyvästä omakuvasta (Woolf 1986, 78), ranskalainen myöhäismodernisti puolestaan hokee ajatusta, jonka mukaan oma kuva on pelkkä illuusio, kuin ”ydintä vailla oleva sipuli” (Barthes 1993, 194).

Artikkelini rakenne noudattaa pääosin kronologiaa, eli aloitan klassisesta elämäkerrasta ja päädyn myöhäismoderniin omaelämäkertaan, mutta samalla yllä esittämäni mustavalkoinen hypoteesi saa sävyjä. Selvän mustan ja puhtaan valkoisen rinnalle asettuvat harmaan sävyt, joiden kuitenkin ajattelen säilyttävän, kuten venäläinen abstraktin taiteen pioneeri Wassily Kandinsky sanoo, ”värin taipumuksen vaaleaan tai tummaan” (Kandinsky 1981, 79). Omaelämäkerran historian värikartalla suuri muutos koskisi siis siirtymää kirkkaasta hämärään, vaaleasta tummaan. Käännekohtien retoriikan kannalta absoluuttisesta jumalallisesta merkitysvalosta irtautuminen näyttäisi useimmiten merkitsevän valaistuskohdian monistumista. Yhden kertakaikkisen valaistuksen hetken sijaan myöhäismoderni muistelijat kertoo useita pieniä valaistuksen hetkiä, joskus kokonaisia käännekohtien sarjoja.

Käännekohdan figuuri (*turning point, tournant*) on perinteisesti mielletty todelliseksi kriisi- tai murroshetkeksi, joka jäsentää muistelevan kertojan elämänsä ja jakaa sen entiseen minään ja minään tästä edes. Omaelämäkerrallisissa kirjoituksissa käänne ilmaistaan tähänastisten harhapolkujen ymmärtämisen ratkaisevana hetkenä, joka avaa oikean tien ja kirkastaa mahdollisen uuden tulevan. Samalla käännekohtiin liittyvät ilmaisut kertovat sen olevan menneisyydestä poikkeuksellisen selvästi esiinpiirtyvä tapahtuma, jonka ajallisista ja paikallisista koordinaateista ei vallitse tavanomaista menneen hahmottamiseen ja

muistamiseen liittyvää epävarmuutta. Päin vastoin, oman elämänsä kertoja muistaa selvästi, miten ja missä se tapahtui, muistaa eloisesti, milloin nykyinen itse – se joka tässä nyt muistelee ja kirjoittaa elämäänsä – sai alkunsa. Uskonnollisten käännekohtien psykologiaa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa tutkinut William James kirjoittaa tämän ilmiön ”intensiivisestä yksilöllisyydestä”, joka kristallisoi kaiken uudestaan: ”Me kaikki tiedämme, että on hengettomiä tunteita, hengettomiä ajatuksia ja jäykkiä uskomuksia ja että on palavia ja eläviä; ja kun joku niistä muuttuu meissä palavaksi ja eläväksi, kaiken on kristallisoituttava uudestaan” (James 1997, 219). Käännekohdan valossa siihenastinen elämä saa uuden merkityksen ja selvän suunnan, joka on tähän tapahtumaan tulemistä, olipa se luonteeltaan kuinka hapuilevaa tahansa.

Tämän kaltaisen ymmärryksen nojalla minuuden filosofiaa tutkineet George Gusdorf ja Karl Weintraub ovat esittäneet, että käännekohta on omaelämäkerran perimmäinen ehto. Käännekohta – kriisin tai valaistumisen todellinen hetki muistelevan itsen elämässä – muodostaisi siis omaelämäkerran kirjoittamisen välttämättömän maaperän, sen muistelevalle itselle elintärkeän tukipisteen, josta käsin elämä voi asettua kertomukseksi, omaelämäkerraksi. Yhtä aikaa lähtökohta ja keskipiste, paikka josta käsin elämän johtolanka on hahmotettavissa ja piste, jossa elämän irralliset säikeet näyttäivät edes hetkeksi liittyvän yhteen. Käännekohta tarjoaa elämälle käsikirjoituksen ja tekee siten omaelämäkerran mahdolliseksi. (Gusdorf 1948, 1975, 1991ab; Weintraub 1975.) Viime aikoina tämän kaltaista käänteen psykologiaa on alettu hyödyntää *narratiivisessa kuntoutuksessa*, jossa erilaisista riippuvuuksista kärsiviä tai muutoin vakavasti sairastuneita autetaan hahmottamaan elämäänsä käännekohta ja kirjoittamaan siitä käsin itselleen uusi kertomus (Koski-Jännes et al. 1998, 62–; Hänninen 1999, 141–).

Kulttuurin kerronnallista itseymmärrystä korostettaessa painottuvat nykyisin puolestaan toisaalta käännekohdan luonne retorisenä figuurina, elämäkerrallisen kirjoittamisen välttämättö-

mänä hypoteesina ja apuvälineenä, ja toisaalta taas käännekohdan intertekstuaalinen, toisiin teksteihin pohjautuva ja niihin viittaava luonne. Toisin sanoen, vaikka yksilön kokemuksellinen käänne, tunne yhtäkkisestä heräämisestä todelliseen itseen, ja kirjoitettu käännekohta ymmärretäänkin laadullisesti erilaisina prosesseina, korostetaan molemmilla olevan perimmäisiä tarinallisia yhtäläisyyksiä. Kulttuuriseksi prototyyppiksi on tarjottu 300-400-luvuilla vaikuttaneen kirkkoisä Augustinuksen *Tunnustuksia*, jonka kääntymystarinasta on nostettu esiin kirjallisten mallien jäljittelyn ajatus (Sheringham 1995, 24–29). Kirjallisuudentutkija Geoffrey G. Harpham ilmaisee asian toteamalla, että koettu käännekohta (*conversion1*) ja kerrottu käännekohta (*conversion2*) suhtautuvat toisiinsa kuten ”Vanha testamentti Uuteen, prefiguraatio konfiguraatioon, lupaus täyttymykseen”:

Konversio1 on ulkoinen merkki kirjallisesta muodosta, joka on koettu muutoksena elämän laadussa; konversio2 on kirjallinen teko, joka saa luonteensa elämän tapahtumista. (Harpham 1988, 42–43.)

Paul Ricoeurin teoriaa soveltaen käännekohdan kokemus vastaisi *narratiiviseen ymmärrykseemme* elämästä juonena, jossa on huippukohtia ja suunnan vaihdoksia ja jossa elämme elämää joltisestikin tietoisina sen kerrottavuudesta. En allekirjoita Ricoeurin ajatusta kokemuksiemme ja elämäämme pohjimmiltaan määräävästä narratiivisuudesta (Ricoeur 1984, 74, 81), mutta käännekohdan käsitteellistämiseen hänen teoriansa ehkä sopii. Joka tapauksessa kysymykseksi jää, eroaako hänen teoriansa mitenkään 1970-luvun dekonstruktionistien ahtaasta tekstuaalisesta tulkinnasta, jonka mukaan käännekohtien eläminen on *pelkkää* kerronnallisten tai kirjallisten mallien mukaista elämää (de Man 1979). Vähän toisenlaista näkemystä edustaa filosofian emeritusprofessori George Gusdorf, jonka varhaisen tekstin mukaan ”[o]maelämäkerta on kokemuksen toinen lukeminen ja todellisempi kuin ensimmäinen, koska se on kokemuksen tie-



toiseksi tekemistä” (Gusdorf 1956, 115). Gusdorfin mukaan vasta kirjoittaminen antaa käännekohdalle muodon ja kirkastaa kokemuksellisen hämärän.

### Käännekohta jumalallisen valaistumisen ainutkertaisena hetkenä

Varhaisissa kristillisissä konversioteksteissä,<sup>1</sup> kuten *Apostolien teoissa* selostetussa Paavalin kääntymyksessä kristinuskoon, käännekohtan lähde on jumalallinen valo, jonka kerrotaan muuttaneen ihmisen elämän juuriaan myöten. Damaskoksen tiellä sattuneen tapahtuman seurauksena Saulin elämänmatkan suunta muuttuu. Auringon paistetta kirkkaampi valo katkaisee matkan, hän lankeaa sokeutuneena maahan ja saa näkönsä takaisin vasta kristillisen kasteen myötä. Suunnan muutoksen merkiksi Saul(us) saa uuden nimen, Paavali. Evankelista Luukas kertoo Paavalin kääntymyksen kolmeen kertaan, lainaamalla kahdesti tämän Jerusalemin juutalaisille pitämää puhetta (Apt. 9:3; 22:6–7) ja kolmannen kerran suorana lainauksena Paavalin pitämästä puolustuspuheesta kuningas Agrippan edessä (Apt. 26:12–14). Kaikki kolme versiota viittaavat yhtäkkiseen ja ihmeelliseen tapahtumaan, ja kaikissa kääntymyksen saa aikaan ”leimahtava valo”. Paavali kertoo tapahtuman seuraavasti:

Kun näissä [kristittyjen vainoamisen] asioissa matkustin Damaskoon ylipappien valtuudella ja suostumuksella, näin minä, oi kuningas, tiellä keskellä päivää taivaasta valon, aurin-

---

<sup>1</sup> Antiikissa ei tunnettu omaelämäkertaa siinä yksilön tai persoonallisuuden historian luomisen merkityksessä, mikä vastaa nykyistä ymmärrystämme omaelämäkerrasta. Mutta antiikki on tuottanut monia elämäkerrallisen kirjoituksen muotoja, joilla on ollut suuri merkitys modernin omaelämäkerran muovautumiselle 1700-luvun myötä, samoin kuin koko sen jälkeiselle kehitykselle. (Misch 1949; Gusdorf 1948; Bahtin 1978.)

gon paistetta kirkkaamman, leimahtavan minun ja matkato-  
verieni ympärillä, ja me kaaduimme kaikki maahan, ja minä  
kuulin äänen sanovan minulle he[p]reankielellä: ”Saul, Saul,  
miksi vainoat minua? Työläs on sinun potkia tutkainta vas-  
taan.” (Apt. 26:12–14.)

Käännekohtan retoriikan kannalta merkille pantavaa on siihen  
etymologisesti liittyvä tien ja kulkemisen kuvasto, johon monet  
ovat kiinnittäneet huomiota. Tuleehan kääntymys eli konversio  
(lat. *conversio*) suunnan vaihdokseen viittaavasta latinan verbistä



William Blaken  
kuvitusta John  
Bunyanin  
teokseen *Kristityn  
vaellus*. Lähde:  
Alexander Roob,  
*Le musée  
hermétique:  
Alchimie &  
Mystique*. Köln:  
Taschen 1997,  
696.

*convertere*. Polku ja tie ovat universaaleja käännekohtan figuurereja (Campbell 1990), mutta kristityn matkalle sanotaan olevan leimallista juutalaisesta perinteestä omaksuttu suuntautuneisuus (*orientatio*). Kristitty on elämässään matkalla (*in via*) päämääränään itä (*oriens*) eli Jerusalem, ja tämä matka on paluuta maalliseen paratiisiin (*in patria*) (Boureau 1995, 44). Tämän kaltaiset tien ja matkan kuvat ovat luettavissa myös Paavalin kääntymyskertomuksesta.

Mutta merkille pantavaa on myös kääntymykseen liittyvä valo, josta esimerkiksi William James ei kirjoita mitään. Juuri ”taivaallisen valon leimahdus” katkaisee Saulin matkan yhtäkkisesti ja pakottaa hänet vaihtamaan suuntaa. Saulin elämässä valo merkitsee yhtäkkistä kirkastumista, jopa hetkellistä sokeutumista, ja tulkitsen sen kerrotun tämän mukaisesti. Luukkaan teksti antaa ymmärtää, että Saulilla itsellään ei ole tapahtumassa osaa eikä arpaa – kaikki tapahtuu ilman sisäistä kamppailua – eikä valotapausta myöskään suhteuteta aikaisempaan hämäryyteen ja pimeyteen. Tai pikemminkin mennyttä ei tematisoida hämäryyden tai pimeyden kuvin, kuten Augustinuksen *Tunnustuksissa*, johon kohta tulen, vaan Saulin elämä tematisoidaan vääränä suuntana.

Kolmas tapausmuunnelma laventaa valotapahtuman merkityksen meille tutuksi käyneeseen kristillisen valkeuden ja saatanallisen pimeyden vastakkainasetteluun (Apt. 26:18). Tyyllillisesti valotapahtuma ei kahdessa ensimmäisessä versiossa erotu tekstiympäristöstään; tapauksen kerronta ei ole sen selvempää tai epäselvempää kuin sitä edeltäväkään kerronta. Itse asiassa tapaus pohjataan sangen niukkaan ja vähäeleiseen kerrontaan (Apt. 9:3; 22:6–7). Ei sankarillista paatosta, kuten kuvanveistäjä Benvenuto Cellinin *Oma-elämäkerrassa* 1500-luvulta, ei Uudesta testamentista tuttuja monimerkityksyyden mahdollistavia vertauksia, vaan lakonisen toteava proosa, joka ilmenee jo tapauskertomusten aluissa: ”Ja kun hän oli matkalla, tapahtui” (1) ja ”Niin tapahtui, kun minä matkalla” (2). Poikkeuksen muodos-

taa yllä lainaamani kolmas kertomus, joka on lavein ja runollisin ("Oi, kuningas") ja jossa mukaan tulee myös jonkinlaisen monimerkityksyyden mahdollistava vertaus tutkainta vastaan potkimisesta.

Kirkkoisä Augustinuksen *Tunnustuksissaan* (*Confessiones*, 397–401; jatkossa T) kuvaama kääntymys on samoin hetkellinen ja ratkaiseva tapahtuma, jonka alkusyy on "jumalallinen tahto", joka pojan tai tytön äänellä kehottaa häntä: "Ota, lue; ota, lue" (T, 234). Augustinus on parhaillaan puutarhassa itkemässä elämänsä kurjuutta, kun hän kuulee tämän laulullisen hokeman, joka saa hänet tarttumaan uudestaan Raamattuun ja lukemaan ensimmäisen silmiinsä osuvan kohdan:

En tahtonut lukea pitemmälle, eikä se ollut tarpeenkaan. Silmä viimeisten sanojen mukana jonkinlainen rauhoittava valo virtasi sydämeeni liuottaen pois epätietoisuuden hämärän. (T, 234; suom. muutettu.)

Jumalallinen valo kirkastaa yhtäkkisesti Augustinuksen elämän suunnan, ja hän kääntyy tämän Milanon puutarhassa tapahtuneen kokemuksen seurauksena kristinuskoon. Mutta toisin kuin Paavalin tapauksessa, tapahtumaa on edeltänyt pitkä sisäinen kamppailu, jossa pimeyden voimat (harhaopit, manikeolaisuus) ja valon voimat (äiti Monica) ovat vuoroin vetäneet Augustinuksen sydäntä puoleensa. Ei olekaan yllättävää, että *Tunnustuksien* keskikohdassa (XII) kuvatun "rauhoittavan valon" kokemuksen välittömänä tekstuaalisena ympäristönä on pimeyteen ja hämäryyteen mieltyvä kuvasto: kuilu, kurjuus, epäselvyys, mysteerimäinen käsittämättömyys, hämmennys ja levottomuus. Valo voittaa hämäryyden, tapahtuma tarjoaa elämälle uuden suunnan ja lopulta, omaelämäkerrallisen esityksen kannalta, merkitsee elämäkerran jäsentymistä: ennen sitä ja siitä pitäen. Tämän tapahtuman valossa myös hämärä mennyt saa muistelevan kertojan mielessä selvän muodon:

Ja mitä minua, pahojen himojen kehnoa orjaa, hyödytti, että minä itsekseni luin kaikki vapaiden tieteiden kirjat, mitä käsiini voin saada, ja ymmärsin ne. Minä iloitsin niistä enkä kuitenkaan tiennyt, mistä kaikki se, mikä niissä oli totta ja varmaa, oli peräisin. Sillä minulla oli selkä valoon päin ja kasvot sitä kohti, mikä valaistiin, joten itse kasvoni, joilla katselin valaistua, jäivät valoa vaille. (T, 114–115.)

Kohta tuo elävästi mieleen Platonin luolavertauksen, mutta kyse on todellisesta eli eletystä ja vaikuttaneesta käännekohdasta, joka jäsentää Augustinuksen elämän hämäryyden ja kirkkauden aikaan, epätietoisuuden ja totuuden aikaan. Emme voi tietää, tapahtuivatko asiat Augustinuksen elämässä tällä tavoin, mutta sen sijaan voimme tuntee kirjoituksen välittämän kirkastumisen kokemuksen ja eletyn käännekohdan tunnun, joka muodostaa pohjan Augustinuksen omaelämäkerran ymmärtämiselle. Valaistuksen hetkestä katsottuna mennyt näyttäytyy muistelijakertojalle hämäränä hapuiluna, ja tuleva avautuu kirkkaana varmuutena ja selvänä suuntana: jatkuvana ponnisteluna kohti Jumalan armoa ja sitä keskeytymätöntä ylistystä ja rukousta, joka muodostaa *Tunnustuksien* nuottiavaimen tai perussävelen. Milanon puutarhan kääntymys – olipa se todellinen tapahtuma ja/tai tekstin figuuri, retorinen keino – muodostaa Augustinuksen omaelämäkerran maaperän. Ilman sitä *Tunnustuksia* ei olisi olemassa – ainakaan sellaisena tekstinä, jollaisena me sen tunnemme: kristikunnan klassikkotunnustuksena.

Paavalin ja Augustinuksen konversiotarinat ovat tarjonneet kuvaston ja jäsennyksmallin myöhemmälle länsimaiselle omaelämäkertakirjallisuudelle, eikä kyse ole pelkästään hengellisiksi luokitelluista omaelämäkertoista, kuten Blaise Pascalista, John Bunyanista tai John Henry Newmanista. Keskiaikaisten (oma-)elämäkerrallisten tunnustusten ja tilitysten, samoin kuin hagiografisten tekstien, pyhimysten elämäkertojen, on todettu pitkälle noudattavan varhaiskristillisten tekstien luomaa mallia ja re-

toriikkaa (Boureau 1995, 37; Lehmijoki-Gardner 1999, 24), vaikka samalla konversiotarina alkoi myös muuttua sekä sisällöltään että muodoltaan. Sisällöllisesti se laveni kristinuskoon kääntymisen kertomisesta koko kristillisen elämän piiriin. Siten esimerkiksi luostariin meno aletaan kertoa konversiomallin mukaisesti ratkaisevana valaistuksen hetkenä, joka kirkastaa uuden tien ja uuden tulevan. Muodolliset muutokset liittyvät puolestaan käännekohtamallin rinnalle vakiintuvaan tunnustusmalliin, joka rikkoo Augustinuksen *Tunnustuksille* luonteenomaista progressiivis-lineaarista, jatkuvan henkisen edistymisen ajatukseen pohjautuvaa esitystapaa. (Boureau 1995, 39–44.) Alain Boureaun mukaan monissa keskiaikaisissa hengellisissä omaelämäkertoissa kerronnallista edistysaskelta (*passus*) seuraa askel taaksepäin, ja kuvattua jumalallisen valkeuden hetkeä seuraa pimeyden kuvaston paluu. Hän näkee Angela da Folignon, 1200-luvun mystikon, omaelämäkerrassa yhtäläisyyksiä modernin kirjallisuuden ja erityisesti ranskalaisen Marguerite Durasin ”sahaavan” kertomistavan kanssa.

Konversiomallin hedelmällisyys ilmenee renessanssin teksteissä, vaikkapa kuvanveistäjä Benvenuto Cellinin *Oma-elämäkerrassa* (*Vita di Benvenuto Cellini*, post. 1728; jatkossa O). Siinä käännekohta on selvästi tunnistettava ainutkertainen jumalallisen valon hetki, joka tarjoaa omaelämäkerralle jäsennyksen ja alkupisteen, ja joka ainutkertaisena ja eloisasti kirjoitettuna tapauskuvauksena sijoitetaan kirjan keskikohtaan. Cellinin elämässä käännekohta sijoittuu ajanjaksoon, jolloin mesenaattien mielivallan armoilla elänyt taiteilija virui pimeässä vankisellissä rukoillen hartaasti vielä kerran näkevänsä auringon. Lokakuun kolmannen päivän aamuna vuonna 1539 Celliniin tarttui kertomansa mukaan yhtäkkiä ”näkymätön voima” joka oli ”kuin tuuli” ja vei hänet näyssä lukuisten huoneiden ja porttien kautta ulos aurinkoon:

Seisoskeltuani näin vähän aikaa huomasin säteiden koko voiman äkkiä siirtyvän auringon vasemmalle puolelle, jolloin auringon pinta oli puhdas ja kirkas, mutta säteetön. Katselin sitä hurmaantuneena, ja minusta näytti ihmeeltä, että säteet olivat näin vetäytyneet pois. Ajattelin sitä taivaallista armoa, jonka Jumala oli minulle osoittanut ja sanoin ääneen: ”Oi, miten ihmeellinen on Sinun voimasi, miten suuri Sinun valtaasi ja miten paljon suurempi on Sinun armosi kuin mitä olin odottanut!” Tuo säteetön aurinko oli minusta kuin meri puhtainta juoksevaa kultaa. Tätä ihmettä katsellessani näin auringon ikäänkuin paisuvan ja laajentuvan, ja äkkiä muodostui auringonkullasta ristiinnaulattu Kristus niin ihanana, ettei sitä ihmiskielin voi kuvata. [...] Kaiken tämän näin todella aivan selvästi ja elävästi ja jatkuvasti kiitin Jumalaa kovalla äänellä. (O, 261–262.)

Näky antaa Cellinille välittömän varmuuden tulevasta vapautumisesta ja merkitsee hänen koko elämänsä kulkunsa ja maallisen kuvanveistäjän työnsä jumalallisella merkillä: ”Aina siitä asti, jolloin sain nämä taivaalliset ilmestykset, on pääni ympärillä ollut ihmeellinen sädekehä, joka on näkynyt kirkkaana jokaiselle, jolle olen tahtonut sen näyttää (heitä on ollut aivan harvoja).” (O, 271.) Tämä tapahtuma luo pohjan omaelämäkerralle ja antaa sille johtolangan. *Oma-elämäkerran* ensimmäinen kirja päättyy tähän valaistuksen hetkeen, jonka valossa muistelevan kertojan on ollut mahdollista kirjoittaa elämänsä historiansa, ryhtyä – kuten hän kirjan alussa sanoo – tarkastelemaan elämänsä kulkua ”halpasäätyisenä”, joka on kuitenkin jumalallisen suojeluksessa olevalla taiteellaan voinut ”tuottaa suvulleen kunniaa” (O, 12).

Vaikka renessanssin on katsottu merkitsevän omaelämäkerran ”kulttuurista hetkeä” (Gusdorf 1956; *Omassa huoneessa*), ajanjaksoa jolloin yksilön persoonallinen historia – omaelämäkerta – on nykyisessä sisäisen subjektiivisuuden merkityksessään mahdollinen, varhaiskristillistä tai myöhempää keskiaikaista

mallia noudattavat konversiotekstit eivät noin vain katoa omaelämäkerran historiasta. Loputtomien sotien raiskaamassa 1600-luvun Pohjois- ja Keski-Euroopassa uskonnollinen omaelämäkerta perinteisine malleineen tarjoaa ihmiselle turvan tuntua, (Sharrock 1962, xxiii, sit. Gusdorf 1991a, 215) eikä jumalallisen kirkastuskäännepohdan malli katoa näkyvistä valistuksen vuosisadallakaan, vaan elää populaarikirjallisuudessa, kansanpainoksina julkaistuissa pyhimysvirsi- ja pyhimysten elämäkertakokoelmissa (Mandrou 1964, 76–97). 1800-luvun Euroopassa malli vaikuttaa maallistuvien bildungs-tarinoiden rinnalla, kuten osoittavat vaikkapa niin erilaiset omaelämäkerrat kuin John Henry Newmanin *Apologia pro vita sua* (1864; *Tilinteko uskostani*, 1990) ja C[ornelia] Jacobshagenin *Valoa ylhäältä. Varhain orvoksijääneen tytön muistelmia elämästään* (1898?; suom. 1910).

Yhden käännekohdan malli näyttäisi jossain määrin pulpahtaneen voimallisemmin esiin uudestaan 1900-luvun lopussa, jolloin jumalallisen kirkastumisen merkitykset sekoittuvat modernin tavaratuotannon ja uuden hengellisen New Age -kulttuurin merkityksiin. Mainostajat käyttävät käännekohdan retoriikkaa tehokkaasti hyväkseen. Uuden automallin omistamiseen liittyvää mielihyvää verrataan taivaalliseen iloon ja valaistumiseen, joka muuttaa ihmisen elämän. Mutta miten kirkkaus olisi ymmärrettävä James Redfieldin valaistuskirjallisuudessa (esimerkiksi *The Tenth Insight*, 1996), jossa keskiaikaisen askel askeleelta -mallin mukainen ajatus ihmisen jatkuvasta henkisestä kasvusta sovitetaan käteväksi jokanaisen niksikirjaksi? Poikkeako se lopultakaan kovin paljon Madame Guyonin teoksesta *Syvempään Jumalan tuntemiseen* (*Moyen court et très-facile de faire oraison*, 1685), jota pidetään kristikunnan klassikkona? Entä miten se olisi tulkittava Madonnan omaelämäkerrallisessa *Ray of Light* -kokoelmassa (1998), jossa jumalallisen valon kirkastama lyyriinen minä toteaa laulu laululta muuttuneensa totaalisesti?



## Ihmisen sisäisyydessä totuus ja valo

Modernin omaelämäkerran – yksilön persoonallisen elämänhistorian – juuret ovat renessanssissa. Sen kuvauksen kohteena on ihmisen elämä ja tämän kokema subjektiivinen todellisuus ja aika, ja yksilöllisyyden hyve ja ideaali – ainutlaatuisuuden, vertaamattomuuden ja kuvailemattomuuden viljely – luo sille maaperää (Gusdorf 1956; Weintraub 1975). Tässä mielessä on kuvavaa, että *Sonettien* kirjoittaja Petrarca kirjoittaa 1300-luvulla kirjeessään oivaltaneensa, miten elämä on ihmisen ainutlaatuisen yksilöllisyyden toteuttamista ja miten – Augustinuksen sanoin – ”totuus asustaa ihmisen sisäisyydessä”: *Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas*. Vaellellessaan vuonna 1336 Provencen kallioilla Augustinuksen *Tunnustuksia* lueskellessaan Petrarca ei varmaankaan ajatellut luovansa parhaillaan modernin esihistoriaa. (ks. Petrarca 1898.) Tulkinta on nykynäkökulmasta tehty ja pohjautuu ranskalaisten annalistien väitteisiin eurooppalaisen ihmisen privaatin historian muutoksista 1500–1700-luvuilla (*Omassa huonessa* 2001).

Myös filosofi Charles Taylorin mukaan 1700-luku merkitsee subjektiivista käännettä: ”Nyt siis ammennettava [hyvyyden ja eettisyyden] lähde onkin syvällä sisässämme” (Taylor 1995, 56). Taylor ottaa tämän käänteen tekijöistä esimerkiksi saksalaisen filosofin Herderin, jonka mukaan jokaisella on omaperäinen ihmisenä olemisen tapansa, oma ”mittansa” ja Jean-Jacques Rousseau, jolle moraalisen pelastuksen edellytys on ”aidon moraalisuuden yhteyden” palauttaminen itseemme (mt. 57–58). Käännekohtien kannalta renessanssiaikainen subjektiivinen käänne ei siis merkitsisi retoriikan muuttumista, vaan oikeastaan koko käännekohtien ymmärryksen muuttumista.

Rousseau *Tunnustuksia* (*Confessions*, 1782–1789; C) on tässä mielessä valaiseva. Se pitää edelleen kiinni klassisesta käännekohtien retoriikasta (tie ja harhapolut; valo ja hämäryys), mutta erona klassisiin teksteihin on siinä, että käännekohtasta katoaa epäilemätön jumalallinen valo ja merkityspohja. Kyse on sisäi-

sestä äänestä ja sisäisen valaistumisen hetkestä, kuten Augustinuksella, mutta sisäinen on ymmärrettävä eri mielessä. Rousseauin omaelämäkerran pohja on yksilön ainutlaatuisen elämän kulussa, jota vasten sisäisen totuuden hetken – ”Sisältä, ihon alta”, *Intus, et in cute*, kuten kirjan motossa ilmoitetaan – toivotaan piirtyvän esiin lukemattomien inhimillistä elämää jäsentävien syiden ja seurausten ketjusta (C, 348). Samoin kuin Augustinuksenkin, Rousseauin tarkoitus on sanoa kaikki, mutta kaiken kertomisen pohja ja vastuu on nyt yksilöllä itsellään. Jumalalla ei totuuden etsinnässä ole tekemistä (vrt. Starobinski 1980, 80). Muistelijakertojan on itsensä nähtävä selvästi; hänen muistinsa ei saa jättää mitään hämärään (C, 96). Hänen on yksin jäsentävä kertomuksensa, luotava pohja josta valaista kulkunsa, sanalla sanoen löydettävä itse kirjoituksessaan elämänsä ja kertomuksensa johtolanka. Ainoana apunaan oma muistinsa – tuo modernin ”uutera varastomies” (Määttänen 1996, 15) – moderni omaelämäkertoja on tuomittu luomaan kirjoituksessa itsensä, käännekohtansa ja elämäkertansa.

Rousseauin tapauksessa merkittävää on se, että *Tunnustuksille* löytyy 1700-luvun lopun Euroopassa ainutlaatuisen herkkä kaikupohja (Lejeune 1971/1998; Gusdorf 1991a). Rousseau tarjoaa mallin ja pohjan modernille omaelämäkerralle, jossa yksilön elämänkulun momentit – lapsuus, nuoruus, aikuisuus – erotetaan pienin kirkastumisen ja suunnan vaihdoksen hetkin omiksi erillisiksi vaiheikseen. Modernin psykologian myötä ihmisen elämänkulku pirstotaan yhä pienempiin kriiseihin ja murrosvaiheisiin. (ks. Turunen 1996.) Retoriikan kannalta absoluuttisesta jumalallisesta merkitysvalosta irtautuminen merkitsee valaistuskohdien monistumista. Yhden kertakaikkisen valaistuksen hetken asemesta maallistunut omaelämäkertoja kertoo – tai joutuu kertomaan – useita pieniä valaistuksen hetkiä, joskus kokonaisia käännekohtien sarjoja, yhä uusia aloituksia ja uusia suunnan muutoksia, kuten kirjallisuudentutkija Michael Sheringham on pannut merkille (Sheringham 1993, 10–11; Sheringham 1995).

Michael Sheringham tulkitsee maallistuneen omaelämäkerran käännekohtien sarjamaisuutta – monta pientä käännekohdtaa yhden asemesta – teologisen kontekstin katoamisella (Sheringham 1995, 32). Absoluuttisen merkityksen puuttuessa maallistunut omaelämäkertoja joutuu siten virittämään yhä uusia käännteitä elämänsä merkitystä etsiessään. Mutta yhtä hyvin käännekohtien monistumisessa tai niiden katoamisessa kokonaan voi ajatella olevan kyse eskatologisen perspektiivin katoamisesta. Kun kuoleman jälkeiseen elämään ei nykyhetkeä palvovassa kulttuurissamme uskota, ihmiseltä katoaa tulevaisuus. Sen myötä putoaa omaelämäkerralliselta kirjoitukselta pohja, tie ja valo, jota kohti muisteleva kirjoittaja on kulkemassa. Tällaiselle väitteelle voisi antaa tukea ranskalaisen kirjallisuudentutkijan Claude Leroy'n ajatus omasta ajastamme ”käännekohtien vimmana” ja käännekohdasta ”modernin patetiikan suurena figuurina” (Leroy 1995, 104), mitä hän tällä tarkoittaakaan: aikamme vaalimaa jatkuvaa lähtemistä, suunnan vaihtamista, uutta alkua, aina uutta käännettä.

Michael Sheringhamin mukaan 1900-luku merkitsee käännekohtien uutta tulemistä, mistä hän ottaa esimerkiksi modernistisen kirjallisuuden eletyt hetket, subjektiivisen totuuden jatkuvasti muuntuvat paikat, ja Freudin teorian psyyken parantumisesta uusien psykoanalyysissa neuvoteltujen käännekohtien avulla. Tästä huolimatta, tai ehkä juuri sen takia, moderni omaelämäkertoja – kuten hän Henry Jamesin omaelämäkerrallisen tekstin *The turning point of my life* (Elämäni käännekohta, 1900) perusteella pyrkii osoittamaan – suhtautuu käännekohtaan hypoteettisesti, irvaillen sen kustannuksella, epäillen sitä, mutta yhtä kaikki kokeillen ja ammentaen sen mahdollisuuksia. 1900-luvun kirjailijoiden asennetta käännekohtaan hän luonnehtii ”epistemologiseksi varovaisuudeksi”. (Sheringham 1995, 33 ja 1993, 10.)

## Käännekohtan ja valon epäily

Varovainen tai epäilevä suhtautuminen leimaa myöhäismodernia ranskalaista, nk. uutta omaelämäkertaa. Sekään ei ole palautettavissa yhteen malliin, vaan muodostuu kulttuurisesta dominantista – joka postmodernin tilanteen myötä saa selvemmin ilmaisunsa fragmentaarisessa ja epäjatkuvässä omaelämäkerrassa ja jolle Yhdysvaltojen johtamassa kirjallisuustieteellisessä keskustelussa annetaan 1980-luvulla ”avantgardistisen” ja ”vallankumouksellisen” kirjallisuuden arvo (Kosonen 2000) – ja marginaalisista malleista, joiden joukossa on myös edellä käsittelemäni ”perinteinen omaelämäkerta” käännekohtineen (narratiivimalli).

Ranskalaiset kirjailijat Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras ja Georges Perec ovat tunnettuja 1900-luvun avantgardisteja, jotka ovat romaaneissaan kyseenalaistaneet perinteisen romaanin juonen ja psykologisesti eheän henkilöahmon sekä näiden myötä ajatuksen yhtenäisestä elämäkultusta käännekohtineen. Mutta 1970–1980 -luvuilla julkaistuissa omaelämäkerrallisissa teksteissä nämä entiset varmuudet tulevat uudestaan kyselemisen piiriin. Tämä myötä myös suhde elämän ja tekstin käännekohtiin muuttui. Toisaalta systemaattinen epäjatkuväuuden tunnun luominen, episodimaisen ja fragmentaarisen omaelämäkerrallisen kirjoituksen vaaliminen kyseenalaistaa ajatuksen käännekohtasta. Toisaalta taas epäjatkuväan tekstin loisena kulkee koko ajan perinteisen elämäntarinan ideaalimalli, joka tuottaa kuin tuottaakin tekstiin käännekohtia. Kaikissa tapauksissa ratkaisevan valaistuksen hetki kuitenkin hämärtyy tai lykkääntyy.

Näiden kirjailijoiden omaelämäkerrallisissa teksteissä käännekohtan tuntu näyttää muuttuneen. Käännekohta ei tunnu ihmeeltä, valaistumiselta, elämän suunnan ja kirkkaan varmuuden löytymiseltä. Päin vastoin käännekohtan kuvauksen tyyllisenä pohjavärinä on epäily, joka tekstissä ilmaistaan eri tavoin:

arkistamalla ja latistamalla, pienentämällä tai häivyttämällä joko ironiaa tai parodiaa käyttäen. Joissakin tapauksissa käännekohta, kirkastuksen ja valaistuksen hetki, muodostaa kysymyksen ja etsinnän kohteen, kuten Georges Perecin omaelämäkerrassa *W eli lapsuudenmuisto* (1991; *W ou le souvenir d'enfance*, 1975) ja Marguerite Durasin *Rakastajassa* (1985; *L'Amant*, 1984). Toisinaan kirkastava käänne kielletään kokonaan. Tällöin muistelevan kertojan maaperä on lähtökohtaisesti kaoottinen ja hämärä, jota voidaan surkutella, kuten Nathalie Sarraute tekee kirjassaan *Lapsuus* (1984; *Enfance*, 1983) tai päinvastoin vaalia uuteena totuutena, kuten Alain Robbe-Grillet omaelämäkerrallisen trilogian ensimmäisessä tekstissään *Le miroir qui revient* (1984).

Tietyt asetelmat näyttävät kääntyneen ympäri. Ei ole selvää, muodostavatko kirkkaus ja valaistuminen, elämän kokonaismerkityksen löytyminen, näille myöhäismoderneille kirjailijoille elämänkulun kertomisen ihanteen ja mallin. Tätä ajatusta tukee epäjatkuvuuden tunnun luominen tekstissä ja siihen liittyvä elämän perimmäisen merkityksen ja sen myötä koko omaelämäkerran julkilausuttu epäily. Nämä omaelämäkertojat käyttävät teksteissään runsaasti hyväkseen kirkastumisen ja valaistuksen käännekohtaretoriikkaa, ja heidän teksteistään löytyy paljon kirkkaaseen ja hämärään viittavia kuvia, mutta kokonaisuudesta jää vaikutelma, ettei mikään valaistuksen hetki riitä antamaan kirjoitukselle sitä elämänmerkityksen ja persoonallisen totuuden löytämisen tunnun vaikutelmaa, joka on perinteisesti muodostanut omaelämäkerran käsikirjoituksen.

## Kirjallisuus

- ”Apostolien teot”. *Pyhä Raamattu. Uusi testamentti*. XII yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1938 käytäntöön ottama suomenos. Helsinki: Suomen Pipliaseura 1989.
- Augustinus, *Tunnustukset*. Suom. Otto Lakka. Suomennoksen tarkistanut Yrjö-Otto Lakka. Kristikunnan klassikkoja. Helsinki: SLEY-Kirjat 1981. (*Confessiones* 397–401)
- Bahtin, Mihail [Bakhtine, Mikhail], *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris: Gallimard 1978. (*Voprosy literatury i estetiki* 1975)
- Barthes, Roland, ”Barthes Barthesista”. *Tekijän kuolema, Tekstin syntyä*. Toim. Lea Rojola, suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorell. Tampere: Vastapaino 1993, 193–209. (*Roland Barthes par Roland Barthes* 1975)
- Boureau, Alain, ”Ecrire sa conversion. Naissance de l’autobiographie spirituelle au Moyen Age”. *Le tournant d’une vie*. Toim. Philippe Lejeune ja Claude Leroy. Coll. Centre des Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes 10. Paris: Université de Paris X 1995, 37–46.
- Campbell, Joseph, *Sankarin tuhannet kasvot*. Suom. Hannes Virrankoski. Helsinki: Otava 1990. (*The Hero with a Thousand Faces* 1949)
- Cellini, Benvenuto, *Oma-elämäkerta*. Suom. Maija Halonen. Toinen painos. Porvoo et al.: WSOY 1996. (1933) (*Vita di Benvenuto Cellini, scritta da lui medesimo* 1728)
- De Man, Paul, ”Autobiography as De-facement.” *MLN* 94 (December 1979), 919–930.
- Enqvist, Per Olov, *Kartanpiirtäjät*. Suom. Antero Tiusanen. Jyväskylä: Gummerus 1993. (*Kartritarna* 1992)
- Gusdorf, Georges, *La découverte de soi*. Paris: PUF 1948.  
– ”Conditions et limites de l’autobiographie”. *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*. Toim. Günter

- Reichenkron ja Erich Haase. Berlin: Duncker & Humblot 1956, 105–123.
- ”De l’autobiographie initiatique à l’autobiographie genre littéraire”. *Revue d’Histoire littéraire de la France* 75 (1975), 957–994.
- Les écritures du Moi. Lignes de vie 1*. Paris: Editions Odile Jacob 1991. (a)
- Auto-Bio-Graphie. Lignes de vie 2*. Paris: Editions Odile Jacob 1991. (b)
- Guyon, Madame, *Syvempään Jumalan tuntemiseen*. Suom. Annamari Kortelainen. Jyväskylä: Gummerus 1994. (1993) (*Moyen court et très-facile de faire oraison* 1685)
- Harpham, Geoffrey Galt, ”Conversion and the Language of Autobiography”. *Studies in Autobiography*. Toim. James Olney. New York, Oxford: Oxford University Press 1988, 42–50.
- Hänninen, Vilma, *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Acta Universitatis Tamperensis 696. Tampere: Tampereen yliopisto 1999.
- Jacobshagen, C[ornelia], *Valoa ylhäältä. Varhain orvoksijääneen tytön muistelmia elämästään*. 18. saksalaisesta painoksesta suom. Lyyli Vihervaara. Jyväskylä: Gummerus 1910. (Alkuteos ilmeisesti vuodelta 1898)
- James, Henry, ”The Turning Point of My Life”. *The Complete Notebooks of Henry James*. Toim. Leon Edel ja Lyall H. Powers. New York: Oxford University Press 1987. (1900)
- James, Williams, *Selected Writings*. Introduction by Robert Coles. New York: Book-of-the-Month Club 1997.
- Kandinsky, Wassily, *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Suom. Marjut Kumela. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura 1981. (*Über das Geistige in der Kunst* 1952)
- Koski-Jännes, Anja, Antti Jussila ja Vilma Hänninen, *Miten riippuvuus voitetaan*. Helsinki: Otava 1998.
- Kosonen, Päivi, *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet’n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Paradeigma. Helsinki: Tutkijaliitto 2000.

- Lehmijoki-Gardner, Maiju, *Wordly Saints. Social Interaction of Dominican Penitent Women in Italy, 1200–1500*. Bibliotheca Historica 35. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura 1999.
- Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*. Deuxieme édition. Paris: Armand Colin 1998. (1971)
- Leroy, Claude, "Au milieu du chemin". *Le tournant d'une vie*. Toim. Philippe Lejeune ja Claude Leroy. Coll. Centre des Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes 10. Paris: Université de Paris X 1995, 105–116.
- Madonna, *Ray of Light* 1998 (CD).
- Mandrou, Robert, *De la culture populaire aux 17e et 18e siècles*. Paris: Stock 1964.
- Misch, George, *Geschichte der Autobiographie. Erster Band: Das Altertum. Erste Hälfte*. Frankfurt am Main: Verlag G. Schulze-Bulmke 1949. (1907)
- Määttänen, Kirsti, "Muisti ja muistamisen tunnot". *Muistikirja. Jälkien jäljillä*. Toim. Kirsti Määttänen ja Tuomas Nevanlinna. Tutkijaliiton julkaisusarja 80. Helsinki: Tutkijaliitto 1996, 10–25.
- Newman, John Henry, *Tilinteko uskostani*. Hengen tie 16. Suom. Heine Gustafsson. Johdanto Paul Verschuren. Selitykset Sepo A. Teinonen. Helsinki: Kirjaneliö 1990. (*Apologia pro vita sua* 1864)
- Omassa huoneessa. Yksityiselämän historiaa renessansista valistukseen*. Toim. Philippe Ariès, Georges Duby ja Roger Chartier. Suom. Johanna Ilmakunnas. Helsinki: Nemo 2001. (*Histoire de la vie privée III, De la Renaissance aux Lumières* 1986)
- Petrarca [Petrarch], "The Ascent of Mount Ventoux. To Dionisio da Borgo San Sepolcro". *The First Modern Scholar and Man of Letters*. Toim. ja käänt. James Harvey Robinson. New York: G.P. Putnam 1898, 307–320.
- Redfield, James, *The Tenth Insight. Holding the Vision. Further Adventures of the Celestine Prophecy*. Toronto et al.: Bantam Books 1996.



- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*. Osa 1. Käänt. Kathleen McLaughlin ja David Pellauer. Chicago, London: The University of Chicago Press 1984. (*Temps et récit* 1983)
- Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions*. Coll. Folio, classique. Préface de J.-P. Pontalis, Texte établi par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Notes de Catherine Koenig. Paris: Gallimard 1998. (1782–1789)
- Sheringham, Michael, *French Autobiography. Devices and Desires. Rousseau to Perec*. Oxford: Clarendon Press 1993.  
–”Le tournant autobiographique: mort ou vif”. *Le tournant d’une vie*. Toim. Philippe Lejeune ja Claude Leroy. Coll. Centre des Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes 10. Paris: Université de Paris X 1995, 23–36.
- Starobinski, Jean, ”The Style of Autobiography”. Käänt. Seymour Chatman. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Toim. James Olney. Princeton, N. J. : Princeton University Press 1980. (”Le style de l’autobiographie” 1971)
- Taylor, Charles, *Autenttisuuden etiikka*. Suom. Timo Soukola. Esipuhe Juha Sihvola. Helsinki: Gaudeamus 1995. (*The Ethics of Authenticity* 1991)
- Turunen, Kari E., *Elämänkaari ja kriisit*. Jyväskylä: Atena 1996.
- Weintraub, Karl, ”Autobiography and Historical Consciousness”. *Critical Inquiry* 1 / 4 (June 1975), 821–848.
- Woolf, Virginia, *Instants de vie*. Käänt. Colette-Marie Huet. Paris: Stock, 1986. (*Moments of Being* 1976; unpublished autobiographical writings, toim. Jeanne Schulkind)

2

(JÄLKI)MODERNEJA  
HÄMÄRÄMIEHIÄ JA -NAISIA



# YÖ, VARJOT JA TULEN VIRTUAALISET VÄLÄHDYKSET

Mallarmén kirous eli  
ranskalaisen obskurantismin perintö

*Kuisma Korhonen*

*Puhun teatterista hautojen keskellä siksi, että kuoleman sana on nykyään varjoisa, ja maailmassa, joka tuntuu kulkevan niin päättäväisesti kohti analyysin kirkkautta minkään suojaamatta läpikuultavia silmäluomiamme, ajattelen, Mallarmén tavoin, että meidän täytyy lisätä hieman varjoa. (Jean Genet, "L'étrange mot d'...".)*

Ranskalaisella teorialla, filosofialla ja kirjallisuudella on ollut 1900-luvulla ratkaiseva merkitys länsimaiden intellektuaaliselle elämälle. Tämä ei ole ollut kaikkien mieleen. Syytökset modernin kirjallisuuden vaikeaselkoisuudesta on usein osoitettu Ranskan suuntaan, jossa syntyivät niin vuosisadanvaihteen symbolismi, sotien välinen surrealismi kuin maailmansotien jälkeinen "uusi romaani". Alan Sokalin kaltaisten kriitikoiden mukaan taas Jean Baudrillardin, Gilles Deleuzen tai Julia Kristevan kaltaiset kirjoittajat ovat ujuttaneet akateemiseen totuudenetsintään obskurantismia, hämäryyden palvontaa, joka 1960-luvulta lähtien on saastuttanut Ranskasta käsin myös anglosaksista tiedettä ja filosofiaa.

Ranskalaisen hämäryyden nouseminen vientituotteeksi voi historian valossa tuntua oudolta, olihan ranskalainen henki aikoinaan maailmankuulua nimenomaan selkeydestään ja kirkkaudestaan. Descartesista ja 1600-luvun klassismista aina 1800-

luvun positivismiin saakka se on pyrkinyt kohti valoa ja valistusta (*lumières*), kohti tukevalle epistemologiselle perustalle rakennettua rationaalista tietoa. Tästä perinteestä suurin osa ranskalaisista on edelleen ylpeä.

Yhtä syyllistä ranskalaisen ajattelun ja kirjoituksen hämärtymiselle ei voi nimetä. Ilmiön juuria pitää etsiä jo esikartesisolaiselta ajalta, François Rabelais'n ja Pierre de Ronsardin hermetismistä, tai Michel de Montaignen ja Blaise Pascalin loputtomasta itse-epäilystä. Tai on käännettävä katse romantikoihin ja heidän hampuntuoksuisiin ”assassiinien klubeihinsa”, joissa sikisivät niin Victor Hugon visionäärinen runous kuin Charles Baudelairin ja Gérard de Nervalin nokturnaaliset houreetkin.

Postmodernia hämäryyttä ajatellen on kuitenkin perusteltua valita tarkastelun keskipisteeksi Stéphane Mallarmé (1842–1898). Tuskin ketään kirjailijaa on yhtä paljon syytetty hämäryydestä, ja tuskin ketään voi yhtä hyvällä syyllä nostaa niin modernin runouden kuin postmodernin filosofian edelläkävijäksi. Ehkä voi puhua jopa 1900-luvulla vallinneesta ”Mallarmén kirouksesta” vähän samaan tyyliin kuin Yvon Winters klassisessa tutkielmassaan amerikkalaisesta obskurantismista (*Maule's Curse*, 1936) sälytti Ralph Waldo Emersonin päälle syyn Walt Whitmanin, John Deweyn ja muiden amerikkalaisten runoilijoiden ja ajattelijoiden hämäryydestä. Tarkastellessamme mallarmélais-ta hämäryyttä ja siitä käytyä laajaa keskustelua tulemme siis valottaneeksi paitsi ranskalaisen obskurantismin traditiota myös kaiken runollisen ja filosofisen kielen 1900-luvulla kokemia haasteita.

### ”Mestari”

Jo omana aikanaan Mallarméta syytettiin hämäryydestä, epäilivätpä tyrmistyneet ja huvittuneet aikalaiset hänen mielenterveyttäänkin. Emile Zola katsoi Mallarmén vieneen hämäryyden

palvontansa pisteeseen jossa ”aivot hajoavat” (*une cervelle se fêle*; Zola 1969, 380). Gustave Lanson taas totesi, että ”jo kauan ne harvat hänet lukijoistaan, jotka eivät ole hänen seuraajiaan, ovat ihmetelleet ovatko he tekemisissä vinksahaneen veijarin vai harmittoman hullun kanssa” (sit. Durand 2000, 9). Mutta Mallarméta vastaan eivät hyökänneet ainoastaan realismin esittäjät tai kirjallisuushistorioitsijat; myös kirjailijanuraansa aloittanut Marcel Proust syytti tämän tekevän runoudesta tahallisen hämärää filosofista abstraktiota ja ihmetteli, miten ”niin lahjakas keskustelija [...] tulee hulluksi joka kerran kun tarttuu kynään” (sit. *ibid.*).

Syytökset Mallarmén rappeuttavasta vaikutuksesta ovat jatkuneet näihin päiviin saakka. Vuonna 1979 Claude Esteban murehti, kuinka monta sukupolvea onkaan laskeutunut Mallarmén perässä ”puhtaan unelman hautaan, tuhkan absoluuttiin” ja toivoi, että runous jatkossa pystyisi paremmin taistelemaan ”mallarmélaista huimaustaan” vastaan (sit. Gleize 1998). Yves di Manno taas on valittanut, kuinka Rue du Rome’n taika-piiri, Mallarmén valitseminen runouden ainoaksi esikuvaksi, on tuottanut ainoastaan ”mykkyyteen ja unohdukseen tuomittuja kirjoja” (sit. *ibid.*). Toiset taas syyttävät ennen kaikkea Mallarmén ympärille syntynyttä kulttia, mallarmeismia, joka on vääristänyt hänen runoutensa lähes tunnistamattomaksi. Esimerkiksi Henri Meschonnic (1998) on vaatinut Mallarmén vapauttamista Derridan, Kristevan ja kumppaneiden harjoittamasta ”heideggerisoinnista”, toisin sanoen hänen tuotantonsa alistamisesta metafysiikan dekonstruktion keppihevoseksi, ja unelmoinut ajasta jolloin Mallarméta voisi jälleen lukea puhtaana runoilijana ilman hänen ympärilleen kertynyttä tulkintatraditioitten taakkaa. Pascal Durand taas valittaa mallarmélaisen eleen mekanisoituneen ja banalisoituneen, oli kyse sitten Paul Valéryn ja Yves Bonnefoyn edustamasta modernista runousopista tai Derridan edustamasta tekstuaalisuuden teoriasta (2000, 10).

Mallarmé-tutkimuksessa suurin kysymys ei olekaan ollut se, miten hänen runonsa tulisi tulkita vaan onko niitä ylipäättään mahdollista tulkita. Charles Mauronin klassisesta tutkielmasta *Mallarmé l'obscur* (Hämärä Mallarmé, 1941) tuoreeseen antologiaan *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (Mallarmé eli valoisa hämäryys, 1999) asti Mallarmén puolustajat ovat pyrkineet vakuuttamaan epäilijät siitä, että hänen tuotantonsa ei ole vain absinttiin pudonneen kirjatoukan hoipertelua – että siitä voi, sen väitetystä hämäryydestä huolimatta, löytää merkityksiä, jopa todennäköiseltä tuntuvia tulkintoja.

Esimerkiksi Mauron puolustaa Mallarméta vetoamalla hänen runojensa takana olevaan järjestelmälliseen ajatteluun. Runot voivat synnyttää kyllä vieraudesta johtuvan hämäryyden vaikutelman, mutta ne eivät ole kaoottisen hämää – ja toisin kuin kaoottista hämää, vieraudesta johtuvaa hämäryyttä voidaan huolellisella tutkimuksella ja tekstin selittämällä vähentää (Mauron 1941, 10). Artikkelissaan ”La poésie de Mallarmé est-elle obscure?” (Onko Mallarmén runous hämää?) Maurice Blanchot kuitenkin tuomitsi Mauronin tavan tulkita runoja vain filosofisten ideoiden vertauskuvina. Blanchot’n mukaan Mallarmén runoista ei voi laatia parafraasia, ne tarkoittivat vain ja ainoastaan mitä sanoivat. ”Syytös hämäryydestä, minkä kritiikki on lakkaamatta nostanut häntä vastaan, on mielekäs ainoastaan ei-runolliselle älylle, tai jos kuvittelemme tapauksen [...] jossa Mallarmén tuotanto ei kuuluisi runouteen” (Blanchot 1971, 130). Blanchot’n jälkistrukturalistiset seuraajat ovat hekin sanoutuneet irti lopullisen totuuden etsinnästä ja juhlineet nimenomaan merkityksen poissaoloa ja tulkinnan mahdottomuutta – kuin analyyttisen valon tuominen Mallarmén tekstien hämääseen temppeliin olisi vähintäänkin pyhäinhäväistys. Tässä valossa Mallarmé-eksegeettien viimeaikaisten teosten nimet *Selon Mallarmé* (Mallarmén mukaan; Benichou 1995), *Meaning of Mallarmé* (Mallarmén merkitys; Chadwick 1996) tai *Mallarmé en clair* (Mallarmé valaistuna; Gautier 1998) ovat tahallisen pro-

vosoivia. Vieläkin, kolme vuosikymmentä tekijän kuoleman ja merkityksen haaksirikon jälkeen, jotkut uskaltaavat muotoilla ”Mallarmén mukaan ...” tai ”runon keskeinen merkitys on ...” -tyyppisiä lauseita.

Mallarmén omana aikanaan saavuttama maine hämäränä ei johtunut pelkästään hänen runoutensa vaikeaselkoisuudesta. Hänen ympärilleen muodostui jo varhain lähes uskonnollinen mysteerin ja palvonnan ilmapiiri. Monet Mallarmén runoista olivat pienelle piirille suunnattua käyttörunoutta – malja-tervehdyksiä, hautajaispuheita tai naisille lahjoitettuihin viuhkoihin kirjoitettuja vihjailevia sonetteja. Pascal Durandin (2000, 7–25) mukaan Mallarmén tuotanto tulee ymmärretyksi ainoastaan suhteessa tähän suljettuun yhteisöön, jonka piirissä muun yhteiskunnan hulluutena pitämä sanojen palvonta oli vallitseva sosiaalinen koodi.

Mallarmé julkaisi elinaikanaan vähän. Toisin kuin esimerkiksi Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud tai Paul Verlaine, Mallarmé vietti ulkoisesti moitteetonta perheenisän elämää ja hankki elantoaan muun muassa englannin opettajana ja muotilehden toimittajana. Hänen laaja kirjeenvaihtonsa ja hänen kotonaan tiistai-iltaisina pidetyt kirjalliset salongit loivat kuitenkin laajan opetuslasten joukon, joka käynnisti vuosisadan vaihteen laajimmalle levinneen kirjallisen liikkeen, symbolismin. Mukana oli kirjallisuuden niin silloisia kuin etenkin tulevia suuria nimiä, esimerkiksi Maurice Maeterlinck, Stefan George, Oscar Wilde, Paul Valéry, Paul Claudel ja André Gide. Monet heistä muistelivat myöhemmin, kuinka naiivilta ja alkeelliselta kaikki muu puhe kuulosti sen jälkeen, kun he olivat kuulleet ”Mestarin” puhuvan. Etenkin Valéry otti elämäntehtäväkseen Mallarmén esoteerisen tradition välittämisen jälkipolville.

Läheisilleen Mallarmé vihjaili usein työskentelevänsä ennennäkemättömän kirjallisen projektin kanssa, joka tulisi muuttamaan kaikki siihenastiset käsitykset kirjallisuudesta. Ei ole täyttä varmuutta siitä, ajatteliko hän Kirjansa konkreettiseksi teokseksi



vai muuttuiko se loppuvaiheessa jonkinlaiseksi saavuttamattomaksi ideaaliksi,<sup>1</sup> mutta joka tapauksessa tämä toteutumaton projekti loi eräänlaisen transsendentaalisen kuilun hänen tuotantonsa keskelle. Niin vaikeita ja syvähenkisiä kuin hänen harvat julkaistut kirjoitukset olivatkin, ne eivät olleet mitään verrattuna hänen esoteeriseen Kirjaansa, johon saattoi viitata ainoastaan poissaolevana, ajan ja olemassaolon tuolla puolen vaikuttavana kirjallisuuden lupauksena.

Mutta julkaistussa runoudessaankin Mallarmé onnistui ylittämään kaiken siihenastisen vaikeaselkoisuuden. Ensimmäinen este lukijalle on kieli. Jo varhain Mallarmé alkoi ottaa kieleensä vaikutteita latinasta ja englannista, ja tuotannon edetessä niin hänen runoutensa kuin proosansakin alkoivat eriytyä yhä enemmän normaaliranskasta. Usein lauseesta tuntuu puuttuvan ymmärtämisen kannalta välttämättömiä lauseenjäseniä. Varsinkin verbejä ja predikaatteja hän käyttää säästeliäästi. Lauserakenteet ovat pitkiä ja monimutkaisia, pilkutus palvelee pikemminkin rytmiä kuin logiikkaa ja syntaksi vääntää sanajärjestyksen ja viittaussuhteet lähes tunnistamattomiksi.<sup>2</sup> Määreet erotetaan kauas pääsanoistaan ja usein sanat voivat saada, lukutavasta riippuen, useampia kieliopillisia funktioita samaan aikaan. Vanha vitsi on,

---

<sup>1</sup> Muistiinpanot Kirjaa varten on julkaistu Jacques Schererin toimittamassa teoksessa *Le "Livre" de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*. Paris: Gallimard 1957 (1977). Suurin osa niistä koskee Kirjan maattista rakennetta ja sen verkostomaiseksi suunniteltua levitystapaa, sen sijaan varsinaisesta sisällöstä on vain muutamia arvoituksellisia fragmentteja. Esseessä "Le Livre, instrument spirituel" (Kirja, henkinen instrumentti) "kirja" on pikemminkin kirjallisuuden ideaali kuin konkreettinen teos: "[...] kaikki maailmassa on olemassa tullakseen kirjaksi" (P, 223). Joskus on arveltu, että Mallarmén viimeinen julkaistu teos, typografialtaan vallankumouksellinen *Un coup de dés*, olisi tarkoitettu osaksi Kirjaa.

<sup>2</sup> Itselleni korvaamaton apu Mallarmén kielen ymmärtämisessä on ollut Schererin klassikko *L'Expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé* (Scherer 1947). Schererin mukaan Mallarmén vastenmielisyys verbejä ja kaikkia kielen aktiivimuotoja kohtaan liittyi hänen platonismiinsa: verbi edusti muuttuvaa ja siis näennäistä maailmaa, substantiivit ja adjektiivit taas puhtaita ideoita.

että Mallarmé on mahdotonta kääntää edes ranskaksi, mutta toisaalta on arveltu, että juuri tämän takia ainoastaan ei-ranskalaiset väittävät ymmärtävänsä häntä.

Mallarmén vaikeus ei rajoitu kieleen. Monimutkaiset lauseet eivät ole pelkkä valepuku, jonka alta paljastuisi sinänsä yksinkertainen merkitys. Lukijaa voi hämmentää ensinnäkin eri kirjallisuudenlajien välisten rajojen hämärtyminen: runo lähestyy filosofista argumenttia, essee proosarunoa. Myös hänen salaviekas huumorinsa ja tapansa sekoittaa yleviä ja banaaleja teemoja keskenään on harhauttanut monta lukijaa. Mutta ennen kaikkea hänen keskeisistä teksteistään nouseva tematiikka sukeltaa niin syvälle merkityksen periaatteellisiin ehtoihin – olemiseen, olemattomuuteen, sattumaan ja välttämättömyyteen – että ajattelu on jo tässä oman perustansa tavoittelussa vaarassa halvaantua.

Mallarmé ehti itsekkin kommentoida hämää mainettaan. *L'Écho de Paris* -lehdessä 1891 julkaistussa keskustelussaan Jules Huret'n kanssa Mallarmé selvitti omaa runouden ihannettaan, josta tuli sittemmin niin symbolismin kuin kaiken modernin runouden ohjelma:

Kohteen *nimeäminen* [*nommer*] tukahduttaa kolme neljänestä runon nautinnosta, joka syntyy vähä vähältä aavistamisesta: siihen *vihjaaminen* [*le suggérer*], se synnyttää unelman! Symboli rakentuu seuraavan mysteerin täydellisestä hyödyntämisestä: loihditaan vähitellen esiin jokin objekti, jotta voitaisiin näyttää tietty mielentila, tai kääntäen, valitaan objekti ja vapautetaan siitä jokin mielentila sarjalla tulkintoja.

*Lähestymme tässä, sanoin mestarille, yhtä suurta vastalauseetta joka minun on tehtävä ... Hämäryys!*

On itseasiassa yhtä vaarallista, *hän vastasi*, että hämäryys tulee lukijan kuin runoilijan riittämättömyydestä ... on petosta vältellä työtä. Jos joku keskinkertaisella älyllä ja riittämättömällä kirjallisella koulutuksella varustettu avaa sattumalta kirjan ja teeskentelee nauttivansa siitä, on kyseessä väärinkäsitys. [...] Runoudessa täytyy aina olla arvoitus, ja kirjallisuus-

den päämäärä, sen ainoa, on *loihtia esiin* [*évoquer*] kohteensa. (P, 265–266.)

Mallarmé siirtää syytteen hämäryydestä lukijan harteille. On lukijan kirjallisen kompetenssin riittämättömyyttä, jos jokin teksti ei avaudu, tai kuten hän esseessään ”Le mystère dans les lettres” (Mysteeri kirjallisuudessa) toteaa: ”Minusta on parempi, aggression kohteeksi joutuneena, vastata että aikalaiset eivät osaa lukea” (P, 235).<sup>3</sup> Varhaisessa, ironisesti otsikoidussa esseessään ”L’art pour tous” (Taidetta kaikille) Mallarmé julistaa taiteen mysteerin vaativan aina aristokraattista makua ja tiivistää sanomansa tahallisen provosoivasti: ”Luekoot massat moraalia, mutta pyydän, älkää antako heille runouttamme pilattavaksi” (P, 144). Lausuntojen perusteella olisi helppoa leimata Mallarmé elitistiksi, joka kirjoitti runonsa vain harvoille vihkiytyneille ja joka tahallaan hämärsi sanottavansa ettei rahvas ymmärtäisi häntä. Mallarmén myöhemmät kannanotot edustavat kuitenkin tasavaltalaista ja pohjimmiltaan porvarillista näkemystä. Kirjallisuudesta nauttimiseen ei riitä enää syntymälahjana saatu ”kirjallinen maku”, vaan kirjallinen kompetenssi hankitaan samalla tavalla kuin mikä tahansa taito: lahjoilla, työllä ja koulutuksella.

Syytös hämäryydestä oli hankala Mallarmélle. Koko hänen runollinen ohjelmansa perustui arvoitusten ja vihjausten estetiikkaan, jossa, kuten tulemme näkemään, erilaiset ”hämärät” valaistukset ovat useimmiten hyvin positiivisesti arvotettuja. Samaan aikaan hän halusi kuitenkin puolustautua niitä vastaan, jotka olivat käyttäneet termiä ”hämärä” syyttääkseen häntä lukijoiden sumuttamisesta, merkityksettömän hölynpölyn myymisestä syvällisenä viisautena. Mallarmén oli pakko taistella kahdella rintamalla: toisaalta puolustautua syytöksiä vastaan, toi-

---

<sup>3</sup> ”Aggressio”, josta Mallarmé puhuu, saattoi olla, vaikka hän ei suoraan sitä sanokaan, hieman aiemmin ilmestynyt nuoren Marcel Proustin kirjoittama artikkeli, jossa nimeltä mainitsematta mutta tunnistettavasti kritisoidaan mallarmélaista estetiikkaa (Campion 1994, 84–90).

saalta puolustaa omaa estetiikkaansa (Campion 1994, 86). Edellä mainitussa esseessä ”Le mystère dans les lettres” Mallarmé syyttää ”matalamielisiä humoristeja”, jotka olivat nostaneet hänen työnsä ”suunnattoman ja keskinkertaisen pilailun” kohteeksi, hämärtäneet tahallaan sen merkityksen ja siten antaneet yleisölle hyvän tekosyn heilauttaa viuhkaansa ja tokaista ”en ymmärrä!” (P, 229–230.) Hämäryyden sijaan Mallarmé puhuu ”mysteristä”, jonka täytyy olla kaiken runouden pohjana – mysteristä, joka vertautuu esseessä musiikkiin.

Mallarmé puolustaa hämäräksi väitettyä syntaksiaan vetoamalla aluksi melko yllättävältä tuntuvaan vertailukohtaan, puhuttuun kieleen. Ranskan kirjallisuus on hänen mukaansa unohtanut sen puheessa mahdollisen yllätyksellisyyden ja nopeakäänteisyyden, jota menneiden vuosisatojen kirjeet ja muistelmät vielä käyttivät hyväkseen – ne ”logiikan primitiiviset salamat”, joissa merkitys syntyy sanojen keskinäisistä heijastuksista ja värähtelevistä jännitteistä. ”Änkytys, jota lause muistuttaa, on niissä torjuttu lukuisten yhteensattumien käytöllä, se muotoutuu ja kohoaa korkeammaksi tasapainoksi, käänteiden ennakoimaksi huojunnaksi” (P, 234).

Mallarmén esseitä lukiessa on joskus hyvä kuvitella ne salongin hämärässä kantautuvaksi puheeksi. Vaivihkaa myhäilevä Mestari mutisee puoliksi itsekseen, etsii oikeaa ilmaisua, palaa takaisinpäin, korjaa ja tarkentaa, heittää ilmaan joskus vain yhden sanan, pitää joskus pitkiäkin taukoja, ja lauseiden kasvaessa eksyy toistuvasti totutuista kieliopillisista rakenteista uusille raiteille. Valitettavasti lehdistön banaalin kielenkäytön uhrin eivät useinkaan jaksa tai halua tätä syntymässä olevaa kieltä seurata.

Mutta on selvää, että Mallarmén kohdalla tulkintavaikeudet eivät johdu vain lukijan kirjallisen kompetenssin riittämättömyydestä. Zolaa, Proustia tai Lansonian tuskin voi kutsua luku-aidottomiksi moukiksi. Monia arvoituksia hänen tuotannonsaan voidaan ratkaista ja on ratkaistu, mutta jossain vaiheessa lukija tulee väistämättä pisteeseen, jossa hän kokee kielellisen

ymmärtämisen pohjimmaisesta rajallisuudesta. Ja juuri tämä kokemus on nostanut Mallarmén postmodernin kielenteorian isäksi.

## Taivaan kirkkaudesta keskiyön läsnäoloon

Syytökset Mallarmén ”hämyydestä” eivät ole sattumaa. Puhuessaan runoudesta ja sen tehtävästä Mallarmé käyttää paljon valoon ja pimeyteen liittyviä metaforia. Aina ne eivät ole pelkkiä metaforia. Hänen tuotantonsa taustalla vaikuttaa vielä se alkuaan romantiikasta periytyvä traditio, joka korosti aistien synestesiaa ja sanojen maagista yhteyttä referentteihinsä. Baudelaire unelmoi *Fleurs du mal* -kokoelmassa (Pahan kukkia) ilmentyneessä runossaan ”Correspondences” (Vastaavuuksia) maailmasta symbolien metsänä, jossa tietyt vastaavuudet sitoivat sanat ja niiden kohteet toisiinsa. Rimbaud taas kertoo runoelmassaan *Saison en enfer* (Kausi Helvetissä) kuinka hän yritti luoda usealla aistilla vastaanotettavaa sanataideteosta määrittelemällä eri vokaaleille omat värinsä. Mutta siinä missä Baudelairen ja Rimbaud’n synesteettiset unelmat olettavat kielessä piilevän salaisia kytköksiä sanojen ja referenttien välillä, näkee Mallarmé näiden kytkösten olevan vain runoilijan luomia loisteliaita illuusioita.

Varhaisimmissa runoissaan Mallarmén runoilijaminä unelmoi romantikkojen tapaan tämänpuoleisen todellisuuden ylitävästä transsendenssista, poeettisesta ideaalista, jota symboloivat usein erilaiset kirkkaat valoilmiot kuten taivaansini, ikkunas-ta tunkeutuvat valonsäteet tai pilvistä heijastuva auringonvalo. Runoilijan tehtävä on pyrkiä kohti tätä valoa, jonka reaalisuudesta hänellä ei kuitenkaan koskaan voi olla täyttä varmuutta. ”Les fenêtres” -runon sairastuoteella kärsivä potilas näkee laskevan auringon kultaaman taivaan, kuin kultaiset vaunut, joiden hän toivoo vievän hänet tuonpuoleiseen – minne, taiteeseen tai mystiikkaan, sillä ei ole väliä. Toive jää runossa turhaksi; yskä,

lääkkeet ja Typeryys ovat edelleen maailman herroja, mutta muisto jää silti elämään.

Tärkein transspondenssin symboleista on nuorella Mallarmélla taivaan sini, *l'azur*.<sup>4</sup> Taivaan sini on samaan aikaan kirkasta ja hahmotonta. Se lumoo ja häikäisee, mutta sitä on mahdotonta paikallistaa, mahdotonta alistaa käsitteiden ja sanojen valtaan. Se on hämärää kirkkautta, joka joskus antaa toivoa kyvyttömyyden tunteesta kituvalle runoilijalle, ehkä päämäärän hänen taiteelleen (kuten runossa ”Renouveau”), mutta toisinaan se tuntuu pikemminkin ilkkuvan häntä, tuomitsevan hänet riuduttavaan ja hedelmättömään kaipaukseen. Runossa ”L’Azur” runoilija haluaa paeta valoa, joka tuntuu näkevän liian selvästi hänen sielunsa tyhjyyteen. Hän julistaa Taivaan kuolleeksi ja kulkee kohti materiaa, syntiä ja Ikävää (*Ennui*), kunnes hänen ”tyhjää ihomaalipurkkia” muistuttavat aivonsa horjuvat kohti ”hämrää tuonta”, mutta turhaan: kellojen soitossa hän kuulee jälleen tuon pelottavan ja metallinhohtoisen sinisyyden. Viimeisissä sanoissaan runoilija huutaa olevansa taivaan ja sen läpitunkematoman kirkkauden vainoama: ”Je suis hanté. L’azur! L’azur! L’azur! L’azur!”

Keskeneräiseksi jääneessä proosarunoluonnoksessa *Igitur* runon nimihenkilö ei enää tavoittele valoa tai taivaansineä vaan Keskiyötä (*Minuit*), personifioitua tyhjyyttä.<sup>5</sup> Runosta voi erottaa draaman tapaam kuvailun lyhyen allegorian. Sen alussa esitellään Keskiyön läsnäolo öisenä huoneena, jonka keskellä on avattu kirja, sen jälkeen kerrotaan kuinka *Igitur* lähtee huonees-

---

<sup>4</sup> *Azur*-termistä ja sen merkityksestä, katso mm. Richard 1961, 55–59; Benoit 1998, 27–31; Stétié 1999, 69–105.

<sup>5</sup> *Igitur* tunnetaan itseasiassa vain kasana muistilappuja, joiden keskinäistä järjestystä on mahdoton varmuudella todistaa. Julkaistessaan tekstin vuonna 1925 Dr Bonniot loi version, joka on nykyisten laitosten pohjana. Sen eri osien järjestystä on arvosteltu (ks. Miyabayashi 1999, 255–267), mutta esimerkiksi Delègue (1997) hyväksyy sen pääpiirteissään oman tekstiversionsa pohjaksi.

ta ja kadottaa itsensä matkallaan portaita alas, kunnes lopussa arpa heitetään (luvussa ”Un coup de dés”), elämän kaoottiset prosessit (noppien kieriminen) pysähtyvät ja sattuma jähmettyy Äärettömyydeksi. Tätä prosessia – nopanheiton symboloimaa sattuman ja välttämättömyyden dialektiikkaa – Mallarmé palasi tutkimaan juuri ennen kuolemaansa kirjoittamassaan runossa *Un coup de dés* (Arvanheitto), jossa merkityksen haaksirikko konkretisoituu typografiassa, pitkin aukeamaa siroteltujen rivien uppoavassa liikkeessä.

Maurice Blanchot (1955) on nähnyt *Igiturissa* allegorian itsemurhasta, jossa käydään läpi kolme kuolemaan johtavaa vaihetta. Yksi runoon liittyvistä paradokseista hänen mukaansa on, että kuvitelman kuolemasta, Keskiyön, on oltava valmis ennen kuin varsinainen laskeutuminen portaita alas kohti hautaa, yötä ja elämän kaoottisten prosessien heittämien noppien pysähtymistä voidaan aloittaa, ikäänkuin kuoleman varsinainen olemus, sen arvaamattomuus, yritettäisiin kesyttää tekemällä se läsnäolevaksi. Mutta runon ristiriitainen aikamuotojen käyttö paljastaa, että kuoleman aika ei ole koskaan tässä ja nyt vaan aina joko äärettömässä menneisyydessä tai äärettömässä tulevassa. Kuolema oli Mallarmélle se mitä Blanchot toisaalla kutsuu ”toiseksi yöksi”, kesyttämätön ja ikuisesti oman toiseutensa säilyttävä, jota ei mikään termi – ei edes sattuma tai Äärettömyys – voi vangita.

Elämä, sukupolvien vaihtumisen välttämättömyys, jota runossa edustavat sydämen lyönnit, on runon minälle (joka voi olla tai voi olla olematta Igitur) vastenmielistä: ”En pidä tuosta melusta, tämä oman varmuuteni täydellisyys häiritsee minua, kaikki on liian selvää, selvyys näyttää halun paeta; kaikki on liian hohtavaa, haluaisin palata alkuperäiseen Varjooni, riistää ajattelemalla tuon valepuvun jonka välttämättömyys on pakottanut ylleni [...]” (OC, 438). Valon ja varjon dialektiikka on jäljellä, mutta nyt varjon hyväksi. Kuten Richard (1961, 155–157, 184–208) toteaa, ilta on Mallarmélle hegeliläisen negativiteetin

ilmentymä: samaan aikaan tuhoisa ja voittoisa kriisi, jossa oleminen ja ei-oleminen kohtaavat.<sup>6</sup>

Pimeyden, varjon ja hämäryyden vastakohtana Mallarmélla esiintyy toisinaan lumen, jään tai paperin valkeus (esimerkiksi sonetti "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui"). Mutta mallarmélainen valkeus ei ole tieto-opillisesti yhtään sen varmempaa kuin hämäryyskään, se on ääriiviivat häivyttävää valkeutta, pikemminkin häikäisevää kuin yksityiskohdat paljastavaa.

*Igitur* paljastaa murroksen Mallarmén ajattelussa: runoilija lakkaa haikailemasta tuonpuoleista transsendenssia ja kääntyy kohti olemattomuutta, Tyhjyyttä. Jean-Paul Sartren postuumisti julkaistun Mallarmé-tutkielman mukaan tämä voidaan tulkita Jumalan kuolemaksi, käänteeksi kohti ateismia (Sartre 1986, 15–68). Tyhjiä huoneista, tyhjiä esineistä, tähtien ja kirjainten välisestä tyhjyydestä tulee runoilijan pakkomielle, mutta paradoksaalista kyllä, nimenomaan tämä käänne avaa kielen, tuon tyhjyyden päälle kudotun viittaussuhteiden pitsin, entistä selvemmin runoilijan katseelle ja saa sen elämään. Tyhjyys paljastuu runsaudensarveksi, itsessään ontoksi nautinnon ja hedelmällisyyden lähteeksi. Ehkä kyse ei ole sittenkään ateismista tai materialismista, kuten Sartre oletti, vaan jumaluudesta ilman Jumalaa, kuten Bertrand Marchal (1988) on ehdottanut. Uskonnollisuus ja mystiikka säilyttävät asemansa Mallarmén kirjoituksissa loppuun asti, mutta transsendenssi ei enää ole "tuolla puolen" vaan kätkeytyä kieleen ja sen tyhjyydessä piileviin äärettömiin mahdollisuuksiin. Kuten sana *igitur* on latinan kielessä tiettyä syysuhdetta merkitsevä konjunktio ("sen tähden"), on Mallarmén loppukauden runoissa palvonnan kohteena itse kieli, sen välttämättömyydet, mahdollisuudet ja sattumanvaraisuudet.

---

<sup>6</sup> Mallarmé ei itse saksaa taitamattomana ollut suoraan tutustunut Hegelin tuotantoon, mutta oli kuitenkin ystäviensä selonteiden pohjalta innostunut siitä. Hegeliläisestä negatiiviteetista Mallarmén tuotannossa, ks. Champion 1994, 11–44.



## Virtuaalinen valo

Esseessään *Crise de verse* Mallarmé toteaa, että puheella on kaksoisolemus, ”toisaalta raaka tai välitön, toisaalta oleellinen” (OC, 368).<sup>7</sup> Toisaalta kieli on inhimillisen vaihdon väline: ”Kertoa, opettaa, jopa kuvailla, se onnistuu ja ehkä se riittää inhimilliseen ajatusten vaihtoon, ottaa kolikko tai laittaa se hiljaa toisen käteen; puheen alkeellinen käyttö palvelee universaalia reportaasia, johon osallistuvat kaikki nykyajan kirjoituksenlajit paitsi kirjallisuus” (ibid.). Mutta toisaalta kielellä on kyky herättää eloon asioiden salattu olemus: ”Sanon: kukka! ja unohduksen tuolla puolen, missä ääneni karkoittaa kaikki ääriviivat, erilaisina kuin nuuhkitut verholehdet, nousee, musiikillisesti, itse ihana idea, jota ei löydä yhdestäkään kimpusta” (ibid.).

*L'idée même* ei kuitenkaan Mallarmélla tarkoita platonista ideaa vaan pikemminkin merkityksen mahdollistumista, virtualiteettia: ”Puhe, unen ja laulun kaltainen, jota rahvas pitää päinvastoin yksinkertaisena ja viittaavana laskelmallisena funktiona, löytää Runoilijassa, kuvitelmille omistetun taiteen perustavan välttämättömyyden tähden, virtualiteettinsa” (ibid.).<sup>8</sup> Ehkä mallarmélaisen ”idean” voisi tulkita myös hegeliläisittäin, vasta tulossaan olevan dialektiseksi mahdollisuudeksi. Mallarmé uskoo edelleen tiettyyn kielessä piilevään vastaavuuden mahdollisuuteen, mutta toisin kuin romantikoille Mallarmélle kielen vastaavuudet eivät ole luonnollisia, eivät läsnä ennen runoilijaa:

---

<sup>7</sup> Käännökseni esseestä on julkaistu kokonaisuudessaan nimellä ”Säkeen kriisi”, ks. Mallarmé 2000.

<sup>8</sup> *Virtualité* -sanana voisi tietenkin kääntää ’näennäisyydeksi’ tai ’illuusioksi’, mutta ehkä ’virtualiteetti’ on, kaikista nykyisistä tietotekniikkaan viittaavista mielle yhtymistään huolimatta, silti tarkempi käännös. Virtuaalisen kohdalla ei tarvitse odottaa, että illuusioiden ja näennäisyyden joskus haihtuisivat pois paljastaen todemman todellisuuden. Se ei ole vain negatiivisuutta, toden poissaoloa, vaan mahdollisuuksia.

[...] mieleni pahoittelee puheen kyvyttömyyttä ilmaista objekteja siveltimenvedoin, vastata niihin värisävyin tai liikkein, jotka ovat olemassa ääni-instrumentissa, puhekielissä ja joskus jollakulla yksittäisellä ihmisellä. Läpitunkemattoman varjon [*ombre*] rinnalla *pimeys* [*ténèbres*] syvenee vain vähän: mikä pettymys seuraakaan sen turmeltuneisuuden edessä, joka myöntää ristiriitaisesti *päivälle* [*jour*] hämää ja *yöllä* [*nuit*] kirkkaita sointeja. Toive loistavana hohtavasta ilmaisuista, tai päinvastoin, sammuvasta; mitä tulee valoisuuden yksinkertaisiin vaihtoehtoihin. – *Silloin*, tietäkäämme, *ei olisi säettä*: filosofisesti se täydentää kielten puutteellisuuden, tuo ylivoimainen korvike. (OC, 364.)

Ranskan kieli, kuten kaikki luonnolliset kielet, paljastuu itsessään puutteelliseksi. Sanojen foneettinen sointi on usein ristiriidassa niiden semanttisen sisällön kanssa: sana *jour* ('päivä') on äänteellisesti paksu ja "hämärä", kun taas *nuit* ('yö') on äänteellisesti terävä ja "kirkas". (Se, että Mallarmé ottaa esimerkiksi juuri hämäryyden eri asteet, ei ole yllätys – juuri hämäryys edustaa jo itsessään kielen epävarmuutta todellisuuden edessä.) Sisäinen vastaavuus kielen ja idean välille syntyy vasta säkeestä (*vers*), kieltä ilmauksellisesti jäsentävästä elementistä. Säkeitä oli Mallarmén mukaan niin runoudessa kuin proosassakin: "[...] muoto, jota kutsutaan säkeeksi, on yksinkertaisesti kirjallisuus itse; [...] säe syntyy samalla hetkellä kun ilmaisu painottaa itseään, rytmi taas silloin kun tyyli" (OC, 361). Säkeen avulla runoilija löytää uusia, totaalisia sanoja, ja tämä prosessi auttaa kenties aavistamaan myös universumia hallitsevien välttämättömyyksiensä ja satunnaisuuksien verkoston logiikkaa. Mahdollisuus näiden uusien totaalisten sanojen olemassaoloon on olemassa piilevänä kielessä itsessään, joten kirjallisuudessa ei ole kyse kirjailijan itseilmaisusta. Subjektin tilalla ovat sanojen rinnakkainasettelusta syntyvät uudet merkitykset:

Puhdas teos edellyttää runoilijan ilmauksellista katoamista [*la disparition élocutoire du poète*], mikä jättää aloitteen sanoille, niiden liikkeelle saatetun epätasa-arvon törmäykselle; ne syttyvät molemminpuolisista heijastuksista kuin tulen virtuaaliset välähdykset jalokivissä korvaten vanhassa lyyrissä inspiraatioissa havaittavan hengityksen tai lauseen henkilökohtaisesti innoittuneen johdatuksen. (OC, 366.)

Sanat syttyvät toistensa läheisyydestä ”kuin tulen virtuaaliset välähdykset jalokivissä”, niiden merkitykset eivät ole peräisin niinkään niistä itsestään kuin niiden ”liikkeelle saatetun epätasa-arvon törmäyksestä” – suhteista, jotka laajenevat lopulta niteen ulkopuolelle, ”niille jotka henkisesti avaruudessa kaivertavat neuronin laajentaman tunnusmerkin, nimettömän ja täydellisen kuin taiteen olomuoto” (OC, 367).

Keskeisellä sijalla mallarmélaisessa valaistuksessa ovatkin erilaiset virtuaaliset valoilmiot, joiden alkuperä ja ontologinen status leijailevat reaalisen ja fiktiivisen välillä. Lukija ei voi koskaan olla varma, ovatko tekstin kautta heijastuneet valonvälähdykset alkuaan todellisia vai pelkkää illuusiota. Lukija on kuin hämärässä liikkuva vaeltaja, joka erottaa vasta aavistuksenomaisia muotoja pimeydestä, mutta jolla ei vielä ole keinoja päätellä, ovatko muodot hänen ulkopuolellaan vai ovatko ne hänen oman mielikuvituksensa tuotteita. Hyvä esimerkki on esseen ”Crise de vers” (Säkeen kriisi) vaikeasti tulkittavissa oleva aloituskappale, jossa huonosta säästä raukea puhuja antaa helmillä kirjaillun harson laskeutua kuin sateen kirjastokaapin päälle ja katselee runovihkojen välkehdintää kaapin sisässä: ”rakastan seurata, kuin kypsällä taivaalla, myrskyn leimahtelua ruutua vasten” (OC, 360). Onko myrskyn leimahtelu vain heijastusta ulkona vallitsevasta myrskystä vai onko se peräisin kaapin sisällä olevista, siihenastista runokäsitystä jäsinyistä runoteoksista – vai Mallarmén omasta kielestä?

Säkeen avulla luotavat uudet, vihjauksenomaiset merkitysmahdollisuudet yhdistyvät Mallarmélla musiikkiin ja etenkin sinfoniaan: ”Varmaankaan en koskaan tule istumaan konserttisalin penkkiriveillä huomaamatta hämärässä ylevyydessä luonnosta jotakin ihmiskunnalle tai sen alkuperäiselle tilalle sisäisistä runoista [...]” (OC, 367). Kielen ja musiikin syvin yhteys ei Mallarmélla ollut niinkään sanojen äänneasun musikaalisuudessa, vaan musiikin kyvyssä vihjata eri tunnetiloihin ja atmosfääreihin ilman täsmällisiä viittaussuhteita: ”Viimeisin tähdenlento, sinfonia, lähestyy ajattelua, muusikon tahdosta tai hänen tietämättään; ajattelua, joka ei enää esitä suojelijakseen normaalia kielenkäyttöä” (OC, 365).

Kuten jo Scherer (1947) totesi, Mallarmén kielelle on ominaista niin sanojen merkitysten kuin etenkin lauserakenteiden radikaali monimielisyys. Aloittaessaan jotain Mallarmén pitkistä ja monimutkaisista virkkeistä lukija usein kuvittelee jonkin sanan merkitystä tai kielipillistä funktiota toiseksi kuin miksi se virkkeen lopussa paljastuu. Esseessään ”Double séance” (Kaksoisistunto) Derrida tulkitsee Mallarmén tapaa käyttää sanaa ”hymen” tarkoituksellisesti ristiriitaisia tulkintoja luovana merkinä: toisaalta sana viittaa immenkalvoon, toisaalta häihin. Hän lukee myös lyhyttä proosarunoa ”Mime”, jonka eri versioista näkee, kuinka Mallarmé on ilmeisen tarkoituksellisesti lisännyt syntaktisen rakenteen monimielisyyttä mahdollistaen näin ainakin kaksi keskenään palautumattoman ristiriitaista tulkintaa. Tämä semanttisen merkityksen ja syntaktisen rakenteen kahdentuminen rikkoo radikaalisti perinteisen oletuksen merkin ja sen kohteen viittaussuhteen vakaudesta. Derridan kuuluisan määritelmän mukaan Mallarmén teksti onkin ”mimiikkaa, joka ei jäljittele mitään [...] referenssiä ilman referenttiä” (Derrida 1972, 234). Mallarmén omaa termiä soveltaen Derrida puhuu ”disseminaatiosta”, merkityksen hajoamisesta, merkkien tai siementen irtoamisesta niitä edeltäneestä perimästä, referentistä. Tulkinta ei voi perustua alkuperäisen merkityksen rekonstruk-

tiolle, koska alkuperäisen merkityksen sijalla on radikaali aporia, ristiriita jota on mahdotonta ratkaista ja joka juuri siksi pitää tulkinnan tarpeen jatkuvasti ajankohtaisena.

Derridan kärjistyksiä ei ole syytä ottaa liian kirjaimellisesti. Monet lukijat ovat käyttäneet niitä tekosyynä välttää sitä huolellista filologista työtä, mitä siihenastiset kirjallisuudentutkijat olivat Mallarmén kohdalla tehneet – ja johon myös Derridan oma essee perustuu – ja tyytyneet vain vahvistamaan oletusta tulkinnan mahdottomuudesta tavalla, joka tuo mieleen vanhan karikatyyrin dekonstruktionisteista misäärin pelaajina: mitä nopeammin kaikki tulkintavaihtoehdot on pelattu pois, sitä tyytyväisempi pelaaja on.

Mutta Sartren tutkima mallarmélainen Tyhjyys tai Derridan kuvaama referentin katoaminen voidaan tulkita Julia Kristevan (1974) tapaan myös ”semioottiseksi *khôraksi*”, tiedostamattomasta kumpuavaksi viettienergiaksi, joka edeltää varsinaista symbolista merkitystä, isän lakia. Sillä ei ole itsessään merkitystä, ja niin sen alkuperää kuin referenttiäkään on mahdoton selvittää, koska ne peittyvät psyykkisen torjunnan hämärään.

Ehkä Mallarmén virtuaalinen valo on merkitystä, joka on vasta astumassa symbolisen piiriin. *Khôra* ei ole, kuten Platon termin *Timaioksessa* (48e–52c) määrittelee, itse tosioleva (järjellä havaittavat ideat) eikä syntymässä oleva (aistein havaittava maailma), vaan eräänlainen kohtu tai ”kolmas tapa olla”, jossa tosioleva antaa muodon syntymässä olevalle. Virtuaalinen valo ei edusta totuutta tai valhetta, ei tosiolevaa eikä syntymässä olevaa, vaan välitilaa, jossa totuus ja oleva nousevat mahdollisiksi. Se on valoa, jonka luoma hämärä antaa mahdollisuuden aavistaa mutta ei hallita, kuvitella mutta ei kuvailla.

## Välähdyksiä peilissä, sointuja tyhjyydestä

Mallarmén ehkä kaikkein legendaarisimmin hämää runo on ”Ses purs ongles ...” (Puhtaat kyntensä), joka on usein saanut toimia esimerkkinä runosta jota on mahdoton ymmärtää. Myös Derrida ja Kristeva nostavat sen todisteeksi mallarmélaisen runon ”tyhjyydestä”.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx  
L’Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,  
Aboli bibelot d’inanité sonore,  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s’honore)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l’oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintillations sitôt le septuor.

En väitä pystyväni kääntämään sonettia kokonaisuudessaan suomeksi. Suuri osa runon efektistä perustuu riimeihin ja sisäsointuihin, joiden yhdistäminen merkitykseen on (ainakin minulle) ylivoimainen tehtävä. Seuraavassa kuitenkin, tulkintaa helpottamaan, joitain suuntaviivoja sanojen keskinäisistä suhteista ja niiden mahdollisesti muodostamista lauseista:

Puhtaat kyntensä hyvin korkealla, pyhittäen onyxinsä,  
Ahdistus, tänä keskiyönä, kannattelee, liekinkantaja,

niin monta ehtoollista unelmaa, polttamana Feenixin,  
joita ei vastaanota tuhka-amfora

pöydillä, tyhjässä huoneessa: ei ptyxiä,  
hylätty hely soivan hyödyttömyyden,  
(koska Mestari on mennyt pyydystämään kyineleitä Styxille  
tuon ainoan esineen kanssa, jolla Tyhjyys kunnioittaa itseään)

Mutta lähellä tyhjän pohjoisen risteymää kulta  
käy kuolinkamppailuaan, kenties, koristeessa  
jossa yksisarviset ryntäävät tulesta vasten vedenhengetärtä,

luotamme poistunutta alastonta peilissä, joskin  
kehiksen sulkemassa unohduksessa kiinnittyvät  
samalla hetkellä seitsikon välkähtelyt.

Suurin osa mallarmélaisesta runosta on kirjoitettu mitalliseen säkeeseen, jossa runon vaikutus syntyy muodon välttämättömyyden tuottamasta semanttisesta yllätyksestä. Sonetissa ”Ses purs ongles ...”<sup>9</sup> Mallarmé valitsi runon foneettisiksi riimeiksi *ix* (joko muodossa *yx*, *ix* tai *ixe*) sekä *or* (joko *ore* tai *or*). On arveltu, että koska sonetin sidottu muoto määräsi ainakin neljä identtistä riimiä, mutta ranskan kielen sen hetkiset sanakirjat eivät tunteneet kuin kolme *yx*-päätteistä sanaa – *onyx*, *Phénix*, *Styx* – oli Mallarmén luotava uusi sana, *ptyx*, joka ei ranskan kielessä tarkoittanut mitään (Pearson 1996, 147–148).

Kirjeessään filologiystävälleen Henry Cazalikselle Mallarmé totesi, että ”merkitys, jos siinä sellainen on [...] nousee sanojen sisäisestä kaiusta. Mutisemalla sen useita kertoja peräkkäin voi kokea melko kabbalistisen vaikutelman” (sit. OC, 1489). Onko kyseessä siis pelkkää äännemusiikkia? ”Sanojen sisäinen kaiku”,

<sup>9</sup> Sonettia edeltää aiempi versio ”Sonnet allégorique de lui-même” (Sonetti, joka on allegoria itsestään). Yhdessä näitä kahta sonettia on kutsuttu nimellä ”Sonnets en -ix”. Yksinkertaisuuden vuoksi käsittelen niistä tällä kertaa vain myöhempää.

foneettinen parallelismi, syntyy monella eri tavalla. Silmiinpistävien toisteisuus syntyy luonnollisesti riimeistä, jotka on valittu ranskan kielen harvinaisimpien joukosta. Loppusointuisuus on joskus pitkälle vietyä (*leur onyx – pleurs au styx; sonore – s'honore*). Mutta kuten esimerkiksi Jean Ricardou on osoittanut, voi tekstistä löytää monia muitakin sisäisiä kaikuja: niin toistuvia ään-teitä (L'Angoisse, *se minuit*; Maint *rêve vespéral*; *agonise selon*; le *décor des licornes*) kuin peilikuvia (*aboli bibelot*; *défunte nue*). Tärkeimpänä parallelismina Ricardou (1999, 207–213) pitää kuitenkin runon sulkevaa yhteyttä ensimmäisten sanojen (*ses purs ongles*) ja viimeisen sanan (*septuor*) välillä.

Toisaalta Mallarmén viittaus kabbalaan rohkaisee etsimään symboliarvoja ään-teistä itsestään. Tällöin *ix* voidaan lukea *x*-kirjaimeksi, kaiken tuntemattoman symboliksi, ja *or* 'kullaksi', alkemistien pyhäksi metalliksi. Derrida jatkaa tätä kabbalistista luentaa pitemmälle jakamalla riimin *or* kahteen, O + R, jolloin äännettäessä hallitsevampi O sisältää sekä tyhjyyden että täydellisyyden (nolla ja ympyrä) ja siten heijastaa merkin X sisältämää ambivalenssia (toisaalta kieltävä ja ylipyhykivä, toisaalta yhdistävä) (Derrida 1972, 295). Tämän luennan mukaan "merkitsevyys" ei synny niinkään sanojen viittaavuudesta ja niiden argumentista kuin runon ään-teellisen materiaalin soinnillisesta järjestyksestä ja, mahdollisesti, ään-teiden sisältämästä symboliarvosta.

Mutta ovatko runon lauseet sittenkään niin vailla merkitystä kuin Mallarmé antoi ystävänsä ymmärtää? Runo tuntuu viittaavan ensinnäkin tilaan. Kuten niin usein Mallarmélla, tila on tyhjä huone. Huoneessa on ilmeisesti peili, jossa on koristeltu kehys. On keskiyö, ja peilin kautta voi nähdä ulos pohjoiselle taivaalle jossa "seitsikko" (Otavan tähtikuvio) välkähtelee.<sup>10</sup> "Ahdistus" voisi viitata runoilijan ahdistukseen, runoilijan joka

<sup>10</sup> Miksi juuri Otava? Siinä on seitsemän tähteä, se on lähellä pohjoista, se välkähtelee. Kuten Ricardou (1999, 230) huomauttaa, "Angoisse", joka pitelee kynsiään (tähtiä) korkealla, rinnastuu ään-teellisesti sanaan "Grand Ourse" (Suuri Karhu eli Otava).



pitää puhtaissa esteetin kynsissään onyxistä valmistettua imuketta ja etsii turhaan ”amforaa” savukkeensa (Feenix) tuhkalta.<sup>11</sup>

Entä *ptyx*? Sana tuntuisi olevan määre ”tuhka-amforalle”. Kuten Mallarmén filologiystävät ovat saattaneet hänelle kertoa, klassisessa kreikassa *ptyx* on ymmärrettävissä ’poimuuntumisen’, ’taittumisen’ tai ’kiertymisen’ kieliopilliseksi perusmuodoksi (ranskan *pli*), joskaan muoto ei sellaisenaan löydy yhdestäkään klassisesta tekstistä – kyseessä on siis grammatikkojen muodostama virtuaalinen sana. Monessa tulkinnassa *ptyx* on luettu kierrekotiloksi (mille löytyy kreikan kielestä tiettyä etymologista perustetta), tyhjäksi tilaksi, joka korvaa vasten painettuna luo illuusion meren kohinasta ja josta voi puhalttaa ääniä. Tähän tuntuisi viittaavan myös seuraavalla rivillä esiintyvä kuvaus *bibelot d’inanité sonore*, soivan hyödyttömyyden tai soivan tyhjyyden koru, ja parin rivin kuluttua ilmaus *ce seul objet dont le Néant s’honore*, ”ainoa esine jolla Tyhjyys kunnioittaa itseään” (tai foneettisesti *Néant sonore*, soiva tyhjyys). Kotiloon voi myös kerätä niin tuhkaa kuin kyyneleitäkin.

Pohjimmiltaan *ptyx* tuntuisi kuitenkin viittaavan sonettiin itseensä, symmetriseen muotoon, joka on itsessään tyhjä, mutta jonka tyhjyys mahdollistaa illuusioiden synnyn. Ehkä Feenixlintu voisi viitata paitsi savukkeeseen myös runolliseen inspiraatioon, tuleen jonka tuhkasta nousee uusi elämä, valmis runo. Nyt vain ei ole enää mitään mihin runon, iltaisten unelmien tuhkan, voisi kerätä: Mestari, muodon hallitseva Runoilija, Orfeuksen perillinen, on vienyt inspiraatiolle muodon antavan maljan mukaansa Styxille, kuoleman virralle. Feeniksin tuhkalta ei ole enää pesää missä se voisi herätä henkiin, runolla ei Mestaria joka antaisi sille muodon.

---

<sup>11</sup>Feeniks-linnun tulkitseminen savukkeeksi voi tuntua pyhäinhäväistykseltä; tulkinta saa kuitenkin lisävahvistusta sonetista ”Toute l’âme résumée”, jossa ilmaan haihtuva sielu rinnastuu ilmaan puhallettuihin savukiekuroihin, ja sopii ylipäättään Mallarmén humoristiseen tapaan sekoittaa pyhiä ja banaaleita aiheita keskenään.

*Ptyxin* voi nähdä rinnastuvan sonetin loppuosassa peiliin – molemmat ovat, kuten sonettimuoto, itsessään tyhjiä, suljettuja tiloja, jotka mahdollistavat kuvien tai äänien havaitsemisen. Mutta kulta käy kuolinkamppailuaan, kehykset alkavat yön hämärässä häipyä näkyvistä. Ehkä niihin on kuvattu yksisarvinen ja vedenneito, ehkä muodot ovat vain kuolevan inspiraation hämärässä hehkuva virtuaalista valoa, alastonta halua, jonka perimmäinen kohde on poistunut ulottuviltamme. Tai ehkä se ”luotamme poistunut alaston” on Eyrydike, runo jonka Orfeus kadottaa yrittäessään noutaa sitä Manalasta (Brunel 1998, 92). Peilistä näkyy ulkona sädehtivä Otava, kuin tuhkaksi palavasta runoilijan epätoivosta olisi jäänyt jäljelle ainakin tähtikuvioksi muuttuneen Eyrydiken peilikuva. Runoilijan henkilökohtainen inspiraatio katoaa, mutta jäljelle jää runo itse, anonyymi, tyhjä tila joka luo välkehtivän illuusion äärettömyydestä.

Runo on itse asiassa täynnä merkityksiä, niiden kaikuja ja keskinäistä leikkiä. Kaikki merkitykset kiertyvät kuitenkin lopulta viittaamaan runoon itseensä, tai pikemminkin sen poissa-oloon. Ei vain runoilija, vaan myös runo itse tuntuu tekevän ilmauksellisen katoamistempun. Runo tuntuu syntyvän vasta omasta tuhoutumisestaan – kuin, todellakin, mytologian Feenix-lintu.

On mahdotonta sanoa, onko tämä tulkinta (vain yksi monista mahdollisista) lähelläkään sitä mitä Mallarmélla on ollut mielessään runoa tehdessään. Mutta ehkä runoilijan intentiota tärkeämpää on lukijalle jätetty vapaus – runon väitetty hämäryys ei ole hermetismiä, itseensä sulkeutuvaa, vaan päinvastoin viettelevää, lukijan mukaansa kutsuvaa. Barthesin termin ilmaistuna Mallarmén teksti ei ole *lisible*, luettavaa, vaan *scriptible*, kirjoittamistaan odottavaa. Runon virtuaalinen valo syntyy vasta lukijan mielessä, merkitysten noustessa hämäryyden keskeltä nopeasti katoavina välähdyksinä.

## Mallarmén perintö

Mallarmén ratkaiseva vaikutus moderniin runouteen ja avantgardeen tunnetaan hyvin. Ilman häntä ei kenties olisi ollut symbolismia, ei T. S. Eliotia, ei surrealistejä, ei kokeellisen kirjoituksen laboratoriota OuLiPoa, ei viime vuosikymmenten kokeellista lyriikkaa. Mallarmén runouden tilallisuutta korostaneiden ajatusten on jopa nähty ennakoineen tietokoneen mahdollistamaa moniulotteista kyberrunoutta.

Vähemmän tunnettua on Mallarmén vaikutus ranskalaiseen proosaan ja esseistiikkaan. Ei kuitenkaan tarvitse kauan vertailla esimerkiksi Valéryn, Blanchot'n, Barthesin tai Derridan tyyliä Mallarmén ”kriittisiin runoihin”, kuten hän esseitään kutsui, kun huomaa yhtäläisyyden. Descartesin kuulaasta ja valoisasta proosasta on siirrytty tuskallisen tiiviiseen, pitkävirkkeiseen ja yllättäviä sanajärjestyksiä viljelevään pohdintaan, joka pakottaa lukijan palaamaan samoihin virkkeisiin uudestaan ja uudestaan. Yhtenäisen argumentin sijaan on tullut fragmenttien sikermä, joka ei ala mistään eikä pääty mihinkään, ja jossa merkitystä muodostavat yhtä hyvin virkkeiden syntaktiset murtumat, tekstiin jätetyt valkeat aukot kuin sanojen semanttiset sisällöt. Niin suuri merkitys kuin Mallarmén ajatuksilla kielen luonteesta onkin ollut jälkistrukturalistiselle kielenteorialle, on hänen essee-tyylinsä sittenkin vaikuttanut syvimmin vuosituhannen vaihteen ajatteluun. On vaikea ajatella, miten esimerkiksi Derrida olisi voinut tuoda esiin länsimaisen metafysiikan aporioita, ratkeamattomia ristiriitoja, ilman Mallarmén proosan avaamia syntaktisia mahdollisuuksia.

Perinteisen kielikäsitteen mukaan kieli on eräänlaista valuetta, jonka arvo muodostuu sen kyvystä viitata itsensä ulkopuolelle. Vaikka proosa ja runous käyttävät ehkä eri keinoja – proosa ilmaisee itsensä suoremmin, runous erilaisten vertausten ja metaforien kautta – molempien kohdalla luemme tekstiä yrittäen päästä kielen taakse, yrittäen löytää niitä asiantiloja, joihin sanat viittaavat. Ja jos meille ei heti muodostu kuvaa sanojen

takana olevista asiantiloista, syytämme tekstiä ”hämäräksi”, kuin kieli olisi vain ikkuna tai takanaan avautuvaa maisemaa valaiseva lamppu. Mallarmén ja hänen seuraajiensa kohdalla joudumme kompastelemaan hämärässä, arvaamaan muotoja, hapuilemaan reittiämme eteenpäin sana sanalta, tulkinta tulkinnalta. Kieli ei ole kokonaan vapautunut viittaustehtävästään, mutta se automatismi, jolla kieltä luemme, on häiriintynyt, ja tämän häiriintymisen ansiosta joudumme kiinnittämään huomiomme itse kieleen ja sen tapoihin muodostaa merkitystä. Vain sumentamalla ikkunalasi itse tulee näkyviin, vain himmentämällä lamp-pua pystymme tarkastelemaan lamppua itsessään emmekä vain sitä mitä se valaisee.

Suuri osa ranskalaista ajattelua kohtaan tunnetusta epäluulosta johtuu kielen ymmärtämisestä välineellisenä. Kieltä lähestytään edelleen kuin Wittgenstein ei olisi koskaan päässyt *Tractatusta* pitemmälle: lauseet nähdään tiettyjen asiantilojen kuvina, ja siitä, mikä ei käänny täsmällisiksi viittaussuhteiksi, on vaiettava. Mallarmén ja hänen seuraajiensa tekstejä luetaan etsien viittauskohtaa maailmaan, todelliseen tai fiktiiviseen, ja joudutaan eksyksiin, kun maailman tilalla on vain virtuaalisten merkitysten peilimaailma. Ja vaikka modernin runon kohdalla monitulkintaisuuteen ollaankin jossain määrin totuttu, mallarmélainen esseistiikka eksyttää edelleen varomattoman lukijan. Olemme tottuneet siihen, että essee on argumentatiivista asia-proosaa, jossa lukija pyritään vakuuttamaan tietystä teesistä tai asiantilasta, mutta Mallarmén, Valéryn, Blanchot’n, Barthesin, Michel Deguyn, Derridan tai vaikkapa Hélène Cixous’n kaltaiset kirjoittajat eivät anna meille valmiita merkityksiä vaan vievät meidät keskelle kielellisen merkityksenannon prosessia. Metaforat eivät ole enää pelkkiä kirjaimellisen ilmauksen korvikkeita, jotka voisimme ne tulkittuamme nopeasti hylätä; ne jäävät tekstiin elämään, uhkaamaan pelkällä olemassaolollaan kaikkia paikoilleen jähmettyneitä ajattelun ja ymmärtämisen kategorioita.

Pelkällä analyttisellä järjellä emme kykene ymmärtämään kielen radikaalia luomisvoimaa. Meidän täytyy *kuunnella* kieltä,

lykätä haluamme käsitteelliseen hallitsemiseen ja antaa kielen hämärän valon valaista olemisemme taloa, avata ajattelumme piiriin sitäkin, joka ei ole koskaan läsnä muuten kuin jo poistuneena tai vasta tulossaan olevana.

## Kirjallisuus

- Benoit, Éric, *Les Poésies de Mallarmé*. Paris: Ellipses 1998.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard 1955.  
–”La poésie de Mallarmé est-elle obscure?” *Faux pas* (1943).  
Paris: Gallimard 1971, 126–131.
- Brunel, Pierre, *Les Poésies de Mallarmé ou Échec au Néant*. Paris: du temps 1998.
- Campion, Pierre, *Mallarmé. Poésie et philosophie*. Paris: Presses Universitaire de France 1994.
- Chadwick, Charles, *The Meaning of Mallarmé. A bilingual edition of his Poésies and Un Coup de Dés*. Aberdeen: Scottish Cultural Press 1996.
- Delègue, Yves, *Mallarmé, le suspens*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 1997.
- Derrida, Jacques, *La Dissémination*. Paris: Seuil 1972.
- Durand, Pascal, ”La Folie Mallarmé”. *Le Courrier du Centre International d'études poétiques. Regards sur Mallarmé* 225 (Janvier-Mars 2000), 7–28.
- Gautier, Michel, *Mallarmé en clair*. Paris: Nizet 1998.
- Gleize, Jean-Marie, ”Ce n'est qu'un débat, Mallarmé continue”.  
*Magazine Littéraire* 368 (1998), 61–63.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil 1974.
- Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres complètes* (OC). Toim. Henri Mondor ja G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard 1945.  
–*Poésies. Anecdotes ou Poèmes. Pages diverses* (P). Toim. Daniel Leuwers. Paris: Librairie general française 1977.

- ”Säkeen kriisi” (”Crise de vers”). Suom. Kuisma Korhonen. *Oi runous! Romantiikan ja modernismin runokäsityksiä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS 2000, 159–168.
- Marchal, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*. Paris: Corti 1988.
- Marchal, Bertrand ja Jean-Luc Steinmetz (toim.), *Mallarmé ou l’obscurité lumineuse*. Paris: Hermann 1999.
- Mauron, Charles, *Mallarmé l’obscur*. Paris, Genève: Champion-Slatkine 1986. (1941)
- Meschonnic, Henri, ”Libérez Mallarmé”. *Magazine Littéraire* 368 (1998), 63–66.
- Miyabayashi, Kan, ”Plume-a-je: une lecture d’Igitur”. Teoksessa Marchal ja Steinmetz 1999 (toim.).
- Pearson, Roger, *Unfolding Mallarmé. The Development of a Poetic Art*. Oxford: Clarendon Press 1996.
- Platon, *Timaïos*. Suom. A. M. Anttila. *Teokset*. Osa 5. Toim. Holger Thesleff et al. Helsinki: Otava 1999.
- Ricardou, Jean, ”Une leçon d’écriture de Stéphane Mallarmé”. Teoksessa Marchal ja Steinmetz 1999 (toim.).
- Richard, Jean Pierre, *L’univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil 1961.
- Riffaterre, Michael, ”Mallarmé est-il obscure?” Teoksessa Marchal ja Steinmetz 1999 (toim.).
- Sartre, Jean-Paul, *Mallarmé. La Lucidité et sa face d’ombre*. Paris: Gallimard 1986.
- Scherer, Jacques, *L’Expression littéraire dans l’oeuvre de Mallarmé*. Paris: Nizet 1947.
- Stétié, Salah, *Mallarmé sauf azur*. Paris: Fata Morgana 1999.
- Zola, Émile, *Oeuvres critiques*. Osa III. Paris: Cercle du Livre précieux 1969.
- Winters, Yvor, *Maule’s Curse. Seven Studies in the History of American Obscurantism*. Norfolk, Conn.: New Directions 1936.

## MITÄ BLANCHOT'N LUKIJALLE TAPAHTUU?

Thomas l'Obscur, neljäs luku

Outi Alanko

*Puhuminen ei ole näkemistä. Puhuminen vapauttaa tästä optisesta imperatiivista, jolle asioiden lähestyminen on länsimaisessa traditiossa jo tuhansien vuosien ajan alistettu ja joka on vaatinut meitä ajattelemaan valon ehdoilla tai sen poissaolon uhatesa. Jätän laskettavaksenne kaikki ne sanat, joiden avulla on annettu ymmärtää, että puhuakseen totta täytyy ajatella silmän mitan mukaan. (Maurice Blanchot, "Parler, ce n'est pas voir", 1969.)*

Maurice Blanchot (1907– ), ranskalainen kirjailija ja filosofi, puhuu kirjallisesta kokemuksesta hämäryyden, yön ja ulkopuolen kokemisena. Kirjallisuudessa kohtaamme absoluuttisen ulkopuolen, joka keskeyttää filosofian pyrkimyksen välittää totuus kielen avulla. Vaikka kieli onkin ainoa tapamme olla maailmassa ja kielen perustamassa yhteisössä, kieleen itseensä sisältyvä outous tai ulkopuolisuus jättää meidät aina lopulta vieraiksi paitsi itsellemme myös toisille.

Esseekokoelmansa *L'espace littéraire* (Kirjallinen tila, 1955) ensimmäisellä sivulla Blanchot kirjoittaa, että jokaisella kirjalla on keskus, vaikkakin kuviteltu, ja että kirjailijaa ajaa eteenpäin halu tavoittaa se. Oman teoksensa kuvitteelliseksi keskipisteeksi Blanchot nimeää esseen nimeltä "Le regard d'Orphée" (Orfeuksen katse), jossa hän esittää oman luentansa Orfeuksen ja Eurydiken tarinasta, myytistä, jota Ovidiuksen ja Vergiliuksen tulkintoista alkaen on luettu kertomuksena runoilijan suhteesta

teokseensa ja kuolemaan. Blanchot'lle Eurydike on Teos, jonka Orfeus, runoilija, on saanut tehtäväkseen tuoda pimeydestä päivänvalon käsitteelliseen kirkkauteen, antaakseen tälle ”muodon, vertauskuvan ja todellisuuden” (EL, 224). Orfeus laskeutuu kohti Eurydikea taiteensa voimalla, lumoa soitollaan Kuoleman valtiaat ja saa näiltä lupauksen saattaa Eurydike elävien valtakuntaan. Blanchot'n sanoin Eurydikesta tulee äärimmäisyys, jonka taide voi saavuttaa (EL, 225). Orfeus voi kuitenkin onnistua tehtävässään ainoastaan yhdellä ehdolla: hän ei saa katsoa Eurydikeen ennen kuin on johdattanut tämän pois yön ja kuoleman piiristä. Eurydike on seuraava rakastettuaan vain niin kauan kuin tämä jatkaa laulamistaan, katse poispäin käännettynä. Mutta kuten kreikkalainen myytti kertoo, soittoaikin voimakkaampi on runoilijan halu, kärsimättömyys, joka saa Orfeuksen pettämään jumalille annetun lupauksen. Orfeus näkee rakastetustaan vain tumman varjon ennen kuin lähettää tämän katseellaan takaisin pimeyteen ja kuolemaan.

Blanchot'n mukaan runouden alkuperä on tässä mahdotonta tavoittelevassa katseessa, jossa ”kirjoittaminen alkaa Orfeuksen katseen myötä” (EL, 232). Runous alkaa kääntymisestä kohti jotakin, jota se ei voi katsoa menettämättä sitä välittömästi. Runoilija kysyy kuin Orfeus: ”miten voin kääntyä takaisin ja katsoa sitä, mikä oli *ennen*, jos kaikki voimani koostuu sen tekemisestä joksikin, joka on olemassa *jälkeen*?” (PF, 329.) Orfeuksen kärsimätön halu katsoa sitä, minkä tietää menettävänsä, on kuitenkin teoksen syntymisen edellytys. Taide syntyy inspiraation kevyestä liikkeestä, joka Orfeuksen katseen kautta yhdistyy haluun. Kyseessä on näin Orfeuksen äärimmäinen lahja teokselle; ”tuossa ratkaisussa alkuperää lähestytään katseen voimalla” (EL, 231). Blanchot'n tulkinnassa Orfeuksen kärsimätön halu on sitten hänen kohtalonsa, ei virhe, johon hänen kärsimättömyytensä olisi syyllinen. Jos Orfeus ei käännä, hän pettää halunsa ja lakkaa olemasta runoilija. Hänen katseensa merkitsee myös uhria: luodessaan teoksen kielletyn katseensa Orfeus uhraa paitsi teoksen myös oman halunsa omistaa teos (EL, 231).



Blanchot'n tulkinnassa runoilija sen enempää kuin taiteen vastaanottajakaan ei voi käsitteellistää teosta ja sen alkuperää teokseen jälkeenpäin luodulla katseella. Runoilija voi olla yhteydessä teokseen vain kirjoittaessaan. Kirjoittamisen tavoin lukeminen on kokemus tai tapahtuma, jossa teosta koskevaa tulkintaa olennaisempaa on jakaa teoksen kanssa se kirjoittamisen tai kirjallisuuden tila, jossa teoksen alkuperä voidaan edes hetkellisesti kokea. Lukeminen ei siten merkitse Blanchot'lle siirtymää kokemuksesta tietoon ja tiedosta tulkintaan vaan elämystä, jossa lukija syntyy yhtäikaa lukemisen kanssa. Blanchot kieltäytyy ajattelemasta lukemista tekstin omaksumisena tai haltuunottona. Tekstistä ei rakenneta kokonaismerkitystä tai -hahmoa (*Gestalt*), kuten esimerkiksi Wolfgang Iserin fenomenologinen lukija tekee. Pikemminkin lukemista on tarkasteltava tapahtumana tai kohtaamisena, jonka eettisyyden edellytyksenä on, ettei tekstiä sulauteta lukijan tietoisuuteen. Lukijan on suostuttava siihen, että teksti muuttaa hänet joksikin muuksi, "olevaksi ilman nimeä, nimettömäksi" (EL, 259).

Blanchot'n lukemista koskevat huomautukset liittyvät läheisesti hänen fenomenologian kritiikkiinsä. Hän kritisoi Edmund Husserlin fenomenologian sisältämää ajatusta subjektista tietoisuuden alkuperänä. Kieli on Husserlille toissijaista merkitykseen nähden – se on ainoastaan merkityksen ilmaisemista varten. Blanchot sen sijaan esittää, etteivät merkitystä luo niinkään tietoisuuden aktit kuin kieli itse; kieli jonain, joka puhuu tai *on* kieltä käyttävästä subjektista huolimatta. Sekä kirjoittaja että lukija kokevat kirjallisen elämyksen minuuden ja itsetietoisuuden kyseenalaistavana tapahtumana tai tilana: emme voi astua kielellisen kokemuksen ulkopuolelle käsitteellistääksemme sitä esteettisen teorian avulla. Kirjallisuuden ainutlaatuisuus on juuri siinä outouden tai vierauden elämyksessä, jonka siinä koemme ja jonka ansiosta kohtaamme mahdollisuuden avautua sellaiselle, minkä tavanomaisessa ajattelussamme ja kielessä pyrimme sulkeistamaan.

Blanchot'n mukaan kirjallisuudessa koettu sanomaton ja ainutlaatuinen haastaa kysymään, olisiko kirjallisuudesta mahdollista puhua kielellä, joka ei toimisi vallankäyttönä ja alistamisena eikä mittaisi kokemuksia ennen koetun käsitteillä vaan jättäisi niille niiden vierauden. Kysymys, jonka kirjallisuuden kieli itseltään kysyy, ei ole perinteisen poetiikan perinteisesti esittämä ”mitä kirjallisuus on?” Kirjallisuus itse on kysymyksen muotoon kääntynyttä kieltä, mikä tarkoittaa, ettei kirjallisuus vastaa esittämäänsä kysymykseen vaan jättää sen auki. Kirjallisuus on pyrkimystä puhua sanomatta mitään, halua ilmaista mahdoton pukematta sitä mahdollisen piiriin jääviin käsitteisiin. Kysymyksen, jonka kirjallisuus Blanchot'n mukaan itseltään kysyy, voisikin muotoilla seuraavasti: millainen olisi se kokemus hämäristä, jossa hämärä avautuisi hämäränä itsenään? Tai kuten Emmanuel Levinas tulkitsee Blanchot'n kysyvän: voiko absoluuttisesti toinen ilmetä katseelle menettämättä välittömästi omaa toiseuttaan ja ulkoisuuttaan? (Levinas 1975, 14.)

Tarkastelen seuraavassa Blanchot'n varhaista kertomusta *Thomas l'Obscur* (Hämärä[n] Tuomas, 1950; jatkossa TO), tarkemmin sanottuna sen neljättä lukua, joka kuvaa nimihenkilö Tuomasta lukemassa.<sup>1</sup> Tulkintani mukaan Blanchot'n fiktiivinen lukemisen kuvaus nostaa esiin ja purkaa käsitteitä ja erotte-luja, jotka ovat olleet keskeisiä nimenomaan fenomenologiselle estetiikalle. Merkitsevimpiä näistä *Thomas l'Obscur* -teoksen purkamista erotteluista ovat silmän ja katseen sekä katseen ja katso-tun erottelut. Suhteessa fenomenologiaan Blanchot'ta kiinnostaa nimenomaan se, mikä jää fenomenologisen ajattelun ulkopuo-lelle ja haastaa sen ajattelemaan omia rajojaan. Mainitussa teok-sessa keskeiseksi nouseekin katse näkemisen ehtona tai kuolema merkitsevyyden ei-ajateltavissa olevana perustattomana perusta-

<sup>1</sup> Romaanista on ilmestynyt kaksi versiota, joista ensimmäinen laajempi ilmestyi vuonna 1941 ja sen lyhennetty versio vuonna 1950. Tämän artikkelin tarkoituksena ei ole etsiä eikä tutkia näiden kahden kertomuksen välisiä eroja: jatkossa viitataan ainoastaan jälkimmäiseen versioon.

na. Blanchot ei niinkään kysy, miten katseen kohde voidaan määritellä, kuin mikä on näkemisen itsensä ehto. Katseesta tulee viime kädessä eräänlainen epä-objekti tai epä-akti, joka jää intentionaalisen kielen ja tietoisuuden tuolle puolen.

## Tekstin katse

Teoksen *Thomas l'Obscur* neljännessä luvussa lukeminen kuvataan ruumiilliseksi tapahtumaksi, joka jättää jälkensä lukijaan. Seuraavat lauseet ovat luvun alusta:

Tuomas jäi huoneeseensa lukemaan. Hän istui kädet yhteen liitettynä otsaansa nojaten, peukalot hiusrajaa painaen, niin syvälle uppoutuneena ettei liikahtanutkaan, kun joku avasi oven. Ne jotka astuivat sisään – nähdessään että hänen kirjansa oli koko ajan auki samasta kohtaa – ajattelivat että hän teeskenteli lukemista. Hän luki. Hän luki hellittämättömän tarkasti ja keskittyneesti. Suhteessa jokaiseen merkkiin hän oli samassa tilanteessa kuin rukoilijasirkka, joka on juuri joutumassa naaraan nielaisemaksi. He katsoivat toisiaan. (TO, 27.)<sup>2</sup>

Tuomas lukee keskittyneesti, hellittämättömästi, kuin riivattuna. Hänen lukemistaan leimaa halu, halu hallita toista katseellaan. Kohtaamisen jännite perustuu epävarmuudelle: avoin kirja, joka tekstissä tulkitaan feminiiniseksi, on juuri ottamassa hallinnan, aivan kohta syömässä lukijansa. Tuomas on kuin rukoi-

---

<sup>2</sup> Kaikki tämän artikkelin Blanchot-käännökset ovat omiani, lukuun ottamatta viittauksia esseisiin ”Le regard d’Orphée” ja ”Lire”, joissa olen suurelta osin nojannut Helena Sinervon käännöksiin (*Nuori Voima* 1/1994). Kiitän *Thomas l’Obscurin* suomennoksia koskevista huomautuksista Janne Kurkea, Pajari Räsästä ja Päivi Kososta. Lopputuloksesta – kaikkine virheineen ja epätäsmällisyyksineen – vastaan tietenkin itse.

lijasirkka, joka on juuri joutumassa naaraan nielaisemaksi (*dévo-rer*).

Rukoilijasirkka (*Mantis religiosa*) on saanut nimensä tavas-taan istua eturaajansa aivan kuin mietiskelyyn tai rukoukseen taitettuina. Harras asento on kuitenkin silmänlumetta, sillä to-dellisuudessa rukoilijasirkkanaaras odottaa tässä asennossa saa-listaan. Sen myyttisessä hahmossa yhdistyvät seksuaalisuus ja kuolema, sillä se saattaa syödä itseään huomattavasti pienem-män kumppaninsa joko parittelun aikana tai välittömästi sen jälkeen. Koiraan onkin turvaututtava erityiseen varovaisuuteen päästäkseen yllättämään naaraan: tavoittaessaan naaraan katseen koiras jähmettyy ja alkaa lähestyä tätä hitaasti, tuskin silmälle erottuvalla nopeudella.

Mitä lukijan vertaaminen rukoilijasirkkaan siis tahtoo sanoa? Että lukeminen on alttiiksi asettumista kastroatiolle ja kuole-malle? Näin ainakin väittää ranskalainen psykoanalyytikko ja fi-losofi Jacques Lacan tarkastellessaan katseen ja ahdistuksen vä-listä yhteyttä julkaisemattomassa *L'Identification*-seminaarissaan vuonna 1962.<sup>3</sup> Lacanin mukaan *Thomas l'Obscur*-kertomukses-sa esiintyvä rukoilijasirkkan hahmo liittää toisiinsa katseen ja ah-distuksen, koska asettuminen alttiiksi toisen katseelle merkitsee asettumista alttiiksi ahdistukselle, joka seuraa katseen objektina olemisesta (ks. Gondek 1990).

Tuomas on jo lukemisen ensihetkistä alkaen tietoinen kat-seesta ja halusta, jonka teksti puolestaan suuntaa häneen:

Kirjasta, joka alkoi käyttää kuolettavaa voimaansa, tuli esiin sanoja, jotka lempeästi ja rauhallisesti vetivät puoleensa kat-setta, joka niillä leikki. Jokainen sana, aivan kuin puoliavoin silmä, laski sisäänsä tungettelevan katseen, jota se toisessa ti-lanteessa ei olisi sietänyt. Ja niin Tuomas lipui kohti näitä käytäviä, joita hän pelotta lähestyi, aina siihen hetkeen saak-

---

<sup>3</sup> Joudun turvautumaan Hans-Dieter Gondekin (1990, 21–28) antamaan selostukseen tästä toistaiseksi julkaisemattomasta seminaarista.

ka, jona hän tuli sanan sisäisyyden merkille panemaksi. Tämä ei vielä ollut pelottavaa vaan pikemminkin lähes miellyttävä hetki, jonka hän olisi toivonut jatkuvan. Lukija katseli nautinnollisesti tätä pientä elonkipinää jota ei epäillyt itse sytyttäneensä. Mielihyvin hän näki itsensä tässä silmässä, joka häntä katsoi. (TO, 27–28.)

Tuomas näkee itsensä tekstissä piirtyvässä sanassa, joka saa silmän muodon. Perinteistä subjekti-objekti -jaottelua seuraten voisi esittää, ettei *Thomas l'Obscurin* kuvaama prosessi ole niinkään subjektin halun kuin objektin viettelyn ohjaama, koska Blanchot'n kertomuksessa teksti ei ainoastaan ”haasta lukijaa” – kuten vaikeasta tekstistä on tapana sanoa – vaan se myös lumooa hänet, ja tästä lähtien tapahtumia säädellään tekstistä, objektin maailmasta käsin. Kertomuksessa kuvattu teksti ei kuitenkaan ole yksiselitteisesti haluava subjekti tai viettelevä objekti. Vaikka ensimmäisissä lauseissa tekstiin liitetäänkin meduusamainen valta jähmettää katseellaan vastustajansa, jo seuraavassa hetkessä teksti muuttuu lukijaansa vietteleväksi katseen kohteeksi.

Ratkaisevaa on joka tapauksessa se, että lukemisen objektin, tekstin, paikalla on yllättäen katse, joka suuntautuu lukijaan itseensä. Vaikka Tuomas havaitsee tekstin katsovan itseään, hän ei aluksi koe sitä outona eikä ahdistavana. Päinvastoin, hän nauttii katsottuna olemisesta. Katsojan ja katsottavan roolit vaihtuvat ja äkkiä Tuomaksesta tuntuu kuin hän itse olisi katsotun paikalla – se, jota luetaan. Rukoilijasirkkakoiraan tavoin Tuomas lumoutuu itseään katsovien sanojen liikkumattomuudesta. Mitä syvemmälle tekstiin hän uppoaa, sitä ahdistavammaksi kokemus muuttuu. Tunne katsottuna olemisesta ja vajoaminen tekstiin sekoittuvat toisiinsa:

Hänen mielihyvänsä kasvoi hyvin suureksi. Siitä tuli niin suuri, niin säälimätön, että hän otti sen vastaan jonkinlaisen kauhun vallassa, ja pystyyn kavahtaneena, sietämättömänä hetkenä, saamatta keskustelukumppaniltaan minkäänlaista

osallisuuden merkkiä, hän havaitsi kaiken sen outouden, mikä liittyi olemiseen sanan, ikään kuin elävän olennon havaitsemana, eikä vain yhden sanan vaan kaikkien niiden, joita tässä sanassa oli, kaikkien niiden, jotka seurasivat sitä ja puolestaan sisälsivät toisia sanoja, kuin enkelten kulkue olisi jatkunut äärettömiin, aina absoluutin silmään saakka. (TO, 28.)

Viittaus tuo mieleen juutalais-kristillisen ajatuksen Pyhästä Kirjasta Jumalan silmänä, joka valvoo lukijansa ajatuksia (vrt. s. 17 edellä). Myös sanojen vartijoiksi asetetut enkelit assosioituvat katseeseen: enkeleillä on kyky nähdä kaikkialle ja silmät myös siivissään (samoin kuin hyönteisillä, jotka silmäparikuvioisilla siivillään pelottelevat vihollistaan). Silmä muistuttaa myös katseen ruumiillisuudesta, edeltäähän näkemistä katseen kehollisuus, silmän paikantuminen ruumiiseen ja tiettyyn *näkökulmaan*. Esseessään ”Lire” (Lukeminen, 1955) Blanchot puolestaan kirjoittaa: ”Jokainen maalaus, jokainen sävellys, antaa meille lahjaksi tuon elimen, jota me teoksen vastaanottamiseen tarvitsemme, se ’antaa’ meille silmät ja korvat, joita tarvitaan näkemiseen ja kuulemiseen” (EL, 252. Suom. Helena Sinervo).

Aistiessaan tekstin läheisyyden Tuomas yrittää ylittää etäisyyden ja lähestyä sitä toista, jonka hän tekstissä toivoo kohtaavansa. Teksti kuitenkin torjuu yrityksen ja hukkaa Tuomaksen lähettämän viestin. Sana ei paljastu ”Toiseksi” vaan toiseksi; jokaisen sanan sisältä paljastuu toinen sana ja sen sisältä yhä uusia sanoja. Tuomas katsoo tekstiin niin kuin Orfeus katsoo Eurydikeen: sen sijaan että katse tavoittaisi toisen, se särkee katsetta edeltäneen yhteyden. Sanat eivät avaudu sisällöiksi vaan kuin taskuiksi, joihin on piilotettu lukemattomia uusia, toistensa sisään liukuvia sanoja (Schestag 1998, 230).

Toiselta tuleva katse on myös pelottava, ei ainoastaan puhutteleva. On kummallista olla näiden sanojen ja niiden mukana kaikkien maailman sanojen tarkkailtavana. (TO, 28.) Tuomaksesta tuntuu, ettei tekstistä piirtyvä silmä ainoastaan katso häneen vaan se myös käyttää valtaa. Samalla kun nautinto muut-

tuu kauhuksi, Tuomas aavistaa tekstin uhkaavan häntä ja hän tuntee menettävänsä asemansa lukijana, joka yleensä tietää miten luetaan:

Sen sijaan että olisi vetäytynyt pois tekstin ääreltä, joka myös puolustautui hyvin voimakkaasti, hän keskitti kaikki voimansa haluun ottaa itsestään mittaa ja kieltäytyi itsepäisesti kääntämästä katsettaan pois, piti edelleen itseään syvämielisenä lukijana, vaikka sanat olivat jo alkaneet pitää häntä otteessaan ja alkaneet lukea häntä. (TO, 28.)

Kieli katsoo Tuomasta, se piirtää merkkinsä häneen, ja Tuomas, joka jo tuntee menettäneensä ruumiinsa ja aistinsa tekstille, kokee ruumiinjäsentensä korvautuvan niitä vastaavilla sanoilla:

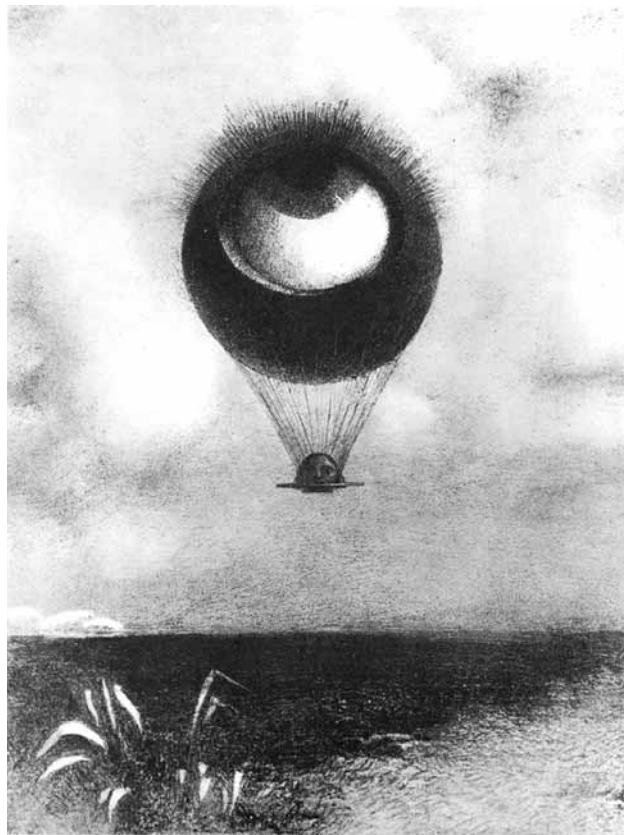
Hän oli kiikissä, älykkäiden käsien kivettämänä, elinvoimaisten hampaiden puremana; hänen elävä ruumiinsa astui sisään sanojen nimettömiin hahmoihin, antaen niille olemisensa, muodostaen niiden välille yhteyden, tarjoten olemisensa sanalle ”olla”. Tuntikausia hän pysyi liikkumattomana, *aika ajoin sana ”silmit” silmiensä paikalla* [*avec, à la place des yeux, de temps en temps le mot yeux*] hän oli liikkumaton, lumottu ja riisuttu. (TO, 28–29. Kursiivi O. A.)

Tuomaksen metamorfoosi tekstiksi on alkanut: teksti kirjaimellisesti antaa hänelle ”silmit”, joita hän lukemiseen tarvitsee.

Uppoutumisesta tekstiin seuraa myös Tuomaksen jakautuminen kahdeksi, lukevaksi ja luettavaksi, ”subjektiksi” ja ”objektiksi” yhtäikaa. Tämä näytetään sanan ”silmi” saamalla erilaisilla merkityksillä, jotka tekevät lukemisen näyttämöstä kirjoittamisen näyttämön: syntyy spiraalimainen liike, jossa merkitys ei pysähdy vaan johtaa toisiin, yhtäaikaisiin ja kerroksittaisiin merkityksiin. ”Silmät” on sana, joka sisältää muita sanoja; sana ”sil-

mät” ottaa aika ajoin silmän hahmon, ja tällöin tuo sana katsoo Tuomasta. Kukin sana on silmä ja kukin ”silmä” on sana.

Paradoksaalista on, että mitä elävämmäksi ja ruumiillisemmaksi sana tulee, sitä huonommin Tuomas itse voi. Hän on kirjaimellisesti katseen uhri. Silmä, joka kasvaa esiin avoimista sivuilta, takertuu Tuomakseen, upottaa hänet tekstiin kuin



Odilon Redonin litografia ”Silmä, outo ilmapallo liikkuu kohti äärettömyyttä”, 1882 (Collection Galerie Le Bateau-Lavoir). Lähde: Jean Selz, *Odilon Redon*. New York: Crown Publishers 1979, 22.



suon silmään. Lukija ei ole se, joka ”syö silmillään” ja ”ahmii kirjaansa” vaan päinvastoin: tekstin hyökkäyksen jäljiltä lukija on kuin hurjistuneiden bakkanttien silpoma Orfeus:

Ja vielä myöhemmin, kun hän [Tuomas] itsensä unohtaneena ja kirjaansa keskittyneenä inhoa tuntien tunnisti itsensä lukemansa tekstin muodossa, hän säilytti ajatuksen (samalla kun hänen olkapäilleen asettuneet sanat Hän ja Minä olivat aloittaneet verilöylynsä) että hänen jo merkityksestä riisutuun persoonaansa jäi hämäriä sanoja, ruumiittomia henkiä ja sanojen enkeleitä, jotka tutkivat häntä tarkasti. (TO, 29.)

Tuomaksen väkivaltainen muodonmuutos lukemakseen tekstiksi osoittaa fiktiiviseksi idean suvereenista lukijasta, joka hallitsee lukemista katseellaan. Yhtälailla hylätyksi tulee ajatus lukemisesta vastavuoroisuutena lukijan ja tekstin välillä. Teksti on ehdottoman yliverlainen: nyt ei puhuta lukemisesta vaan verilöylystä.<sup>4</sup> Tekstin hämärit sanat täyttävät Tuomaksen ja hän kokee menettävänsä oman Minänsä tekstille. Tuomas seuraa sivusta, miten jo valloitettu Minä yrittää yhä vastustaa tekstin väkivaltaista lähestymistä. Nyt Tuomas (jonka nimi merkitsee aramean kielessä kaksosta) on jakautunut kahdeksi: hänessä taistelevat Minä (*Je*) ja Hän (*Il*), joiden välisessä kahakassa hän alkaa muistuttaa lukemaansa tekstiä: Tuomas ei ole enää Minä eikä Hän vaan jokin kolmas, jonka läsnäolon hän tekstissä aistii. Tullevat lauseet (neljännen luvun loppuosa) todistavat Tuomaksen metamorfoosia: tekstin hämärit sanat vähitellen täyttävät Tuomaksen, joka muuttuu kirjain kirjaimelta tekstiksi, jota on luke-

---

<sup>4</sup> Blanchot puhuu kirjoittamisen ”leikkaavasta operaatiosta ja verilöylystä” myös esseessään ”Parler, ce n’est pas voir” (Puhuminen ei ole näkemistä), jossa kirjoitus, *écriture*, tuodaan etymologisen leikin kautta lähelle *déchirurea*, joka ranskan kielessä tarkoittaa mm. repeämää, tuskaa ja haavaa. Etymologinen yhteys on Blanchot’n mukaan ”viiltävä muistutus” siitä, että ”kirjoittamiseen sopiva väline oli sopiva myös kirjoittamiseen: stiletti”. (EI, 38-39.)

massa. Näin Tuomaksesta tulee kirjaimellisesti se hämärä, joka hänet täyttää – Hämrä(n) Tuomas, otsikon mukaisesti.

## Tekstin tila

”Tuomas jäi huoneeseensa lukemaan.” Lause sulkee lukijan ja tekstin toistensa läheisyyteen, huoneeseen, kirjalliseen tilaan (*l’espace littéraire*), joka on kohtaamisen näyttämö. Tuomas on pakotettu vastaamaan tekstille. Teoksen katsominen, halu katsoa uudestaan tai kääntyä pois ovat kannanottoja ja merkitsevät henkilökohtaisen suhteen luomista teokseen.

Blanchot’n mukaan lukeminen on lukijalle aina haaste, joka merkitsee riskinottoa. Jopa kieltäytyminen katsomasta on osoitus teoksen voimasta, koska taideteos silmiensä edessä ei voi elää. Ihminen, joka torjuu Picasson maalauksen, julistaa vihaavansa sitä ja kääntää suuttuneena katseensa pois, ei ole väärässä. Pois käännetty katse on todistus katsojan vilpittömyydestä. Taideteoksen kätkeytyä todellisuus sulkee sisäänsä voiman, joka sulki katsojalta silmät. (EL, 253.) Mitä syvemmästä kokemuksesta on kyse, sitä vaikeampaa etäisyys on säilyttää, ja sitä vaikeampaa on ylipäättään katsoa. Esseessään ”La solitude essentielle” (Olennainen yksinäisyys, 1955) Blanchot kirjoittaa, että teoksen näkeminen vaatii etäisyyden, erillisyyden katsojan ja katsojan välillä (EL, 32). Kokemus ja merkityksen synty tulevat mahdollisiksi vasta katseen avaamassa tilassa. *Thomas l’Obscur* -teoksen lukemista kuvaavassa kohtauksessa lukemisen tila johdetaan katseesta, joka kulkee kahteen suuntaan. Teos kysyy, mitä katseen suunnalla, paikalla ja tehtävällä tarkoitetaan, mitä etäisyys taideteokseen merkitsee ja mikä on katseen, näyn ja taideteoksen ilmenemisen välinen suhde. Entä kumpi on ensin, teksti vai lukija? Vai syntyykö lukija vasta yhtäikaa lukemisen kanssa? ”Antaako” lukeminen siis Tuomakselle silmät, joilla lukea? Mikä on ero katseen ja silmän välillä?

Lukemiseensa uponneelle Tuomakselle olennaisinta on hänen katseensa ja ajatustensa tavoittama kohde – teksti. Väylä tai matka teokseen, jonka hänen oma katseensa rakentaa, ei ole niinkään merkityksellinen. Uteliaana tekstiä tutkiva Tuomas on kuin kuka tahansa lukija, joka haluaa tekstin paljastavan salaisuutensa. Hän kokeekin tekstissä jotain, joka yllättää hänet: silmän, toisen – jonkun tai jonkin, jolle katsetta ilmaiseva silmä kuuluu. Tavoittaessaan tekstin katseen (ja lisäksi *oman* katseensa tekstin silmässä) Tuomas tulee kuitenkin tietoiseksi katseen(sä) olemassaolosta. Katseen ja tekstin välissä on tyhjyyys, etäisyys, jonka on edellettävä katsetta ja merkitystä. Katse ylittää tämän tyhjyyden ja rakentaa näin merkityksen synnylle välttämättömän tilan. Toisin sanoen: yrittäessään tavoittaa toisessa oman katseensa merkityksen Tuomas näkee toisen katseen, jota hän välttämättä tarvitsee tavoittaakseen oman katseensa merkityksen. Olennaista siten ei ole se, että minä katson, vaan että (minä katson kun) *minua katsotaan*. Toinen katsoo minua etäisyyden päästä. Ääneen lausumaton mutta tekstissä läsnä oleva kysymys kuuluukin: miksi teksti katsoo minua? Mitä se minusta haluaa? *Miten sen minut haluaa?*

Hans-Dieter Gondekin mukaan Lacan nostaa julkaisemattomassa seminaarissaan vuodelta 1962 esiin Blanchot'n tekstistä juuri tämän kysymyksen. Lacan pohtii, miltä tuntuisi kohdata epäinhimillisen suuri rukoilijasirkka, olla sitä vastapäätä, mutta rukoilijasirkkaa esittävän naamion taakse piiloutuneena. Hyönteinen saattaisi erehtyä ”identiteetistäni” – mikä olisi kohtalokasta, sillä naaras syö kumppaninsa juuri siinä tapauksessa, ettei tunnista tätä lajitoverikseen – mutta Lacanin mukaan olennaista olisi kuitenkin se, että rukoilijasirkkan katse heijastaisi takaisin minulle itselleni suunnatun, omaa identiteettiäni koskevan kysymyksen: mitä ja kuka minä itse olen toiselle, ja miten toisen silmien ilmaisema halu olisi tulkittava? *Mitä se minusta haluaa?* Lacanin mukaan juuri kysymys toisen halusta tulee esiin Blanchot'n kuvaamassa lukijan ja tekstin kohtaamisessa. (Gondek 1990, 21–23.) Tekstin kieltäessä lukemiselta kaiken vastavuo-

roisuuden ja pettäessä lukijan odotukset – teksti ei vastaa lukijan haluun, joka jää näin puutteen leimaamaksi – myös lukijan identiteetti kyseenalaistuu, mikä aiheuttaa lukijassa ahdistuksen tunteen. Lumoutuminen on näin yhdistelmä halua ja ahdistusta, jonka seurauksena subjekti hajoaa, jakaantuu. (Mt. 25.)

Teoksen *Thomas l'Obscur* piirtämää kuvaa lukemisesta on heidelmällistä lukea myös suhteessa niihin fenomenologisiin lukemisteorioihin (esim. Roman Ingarden, Wolfgang Iser), joissa lukeminen ymmärretään lukijan tietoisuuden aktiksi ja joissa lukijan tietoisuuden tehtäväksi jää elävöittää tekstin kuollut kirjain. Blanchot'n kertomuksessa intentionaalisuus vaihtaa suuntaa: yhtäkkiä lukija onkin se, jota katsotaan ja jota katse muokkaa. Ajatus kääntää nurin fenomenologisen näkemyksen tuottavasta lukemisesta, jossa merkitys on lukuprosessin tulos ja teksti se, jonka luovuttamasta materiaalista teos muokataan.

Olennaisinta Tuomaksen kokemuksessa ei olekaan katseen yhteys kohteeseensa vaan se tyhjiys, johon hänen katseensa uppoaa. Tuomas pakottaa katseensa tekstiin ja yrittää rakentaa siitä merkitystä, mutta tavoittaa vain ei-minkään: jonkin tai jonkun, joka katoaa – Eurydiken tavoin – annettuaan itsestään vain aavistuksen. Tällä tavoin teksti ikään kuin palauttaa Tuomaksen katseen takaisin, jolloin hän kokee menettävänsä asemansa merkitystä rakentavana lukijana. Blanchot'n teksti muistuttaa myös ruumiista katseen lähtökohtana, mihin palaan tuonnempana. Voitaisiin ehdottaa, että näin Blanchot'n teksti palaa fenomenologiseen kysymykseen havainnon rakenteesta, ehdoista ja intentionaalisen aktin edellytyksistä ja muotoilee sen uudelleen: voimmeko sivuuttaa kysymyksen siitä, mikä jää havainnon ulkopuolelle, mutta jota havaitseminen kuitenkin edellyttää? Katse itse tai katseen ja kohteen etäisyys ovat näkemiselle välttämättömiä, mutta niitä itseään ei voida nähdä; etäisyys ei voi olla katseen objekti samalla tavoin kuin esimerkiksi kirja tai fyysiset kirjainmerkit sen sivuilla.

Blanchot purkaa fenomenologisen estetiikan käsitteistöä jo mainitussa esseessään ”La solitude essentielle”. Siinä hän puhuu

kirjallisuuden erikoislaatuisuudesta johtuvasta lumoutumisesta (*la fascination*), jonka valtaan sekä kirjoittaja että lukija ovat vaarassa joutua. Lumoutumisen kokemuksessa esteettinen kokemus kääntyy päinvastaiseksi ja katsottu alkaakin katsoa sitä, joka ensin oli katsojan paikalla. Tällöin subjekti menettää subjektiivisuutensa ja kykynsä jäsentää näkemäänsä antamalla sille merkityksiä. Suhde katsottuun muuttuu: teoksen pinta ei jää etäisyyden päähän, havaittavaksi ja läpinäkyväksi, vaan näyttäytyy eräänlaisena olemisen tiheytenä ja materiaalisuutena, johon katse uppoaa. Näkemisestä tulee ruumiillinen kokemus, jossa se mitä katsotaan koskettaa katsetta, tarttuu siihen ja vetää sitä puoleensa pannakseen sen kosketuksiin ilmenevän (*l'apparance*) kanssa, jota Blanchot nimittää kuvaksi, *l'image* (EL, 28–29). Lukeminen merkitsee näin tulemistä tietoiseksi tekstiin kohdistetusta katseesta ja välimatkasta, joka jää lukijan ja teoksen väliin, mutta joka toisaalta antaa kohtaamiselle mahdollisuuden. Katseen suhde teokseen ei ole yksiselitteinen, sillä vaikka lukemisen ehtona on *halu* katsoa tekstiä, tekstin kokemisen ehtona on myös katseen kääntyminen takaisin itseensä.

Tulkintani mukaan Emmanuel Levinas viittaa tähän ajatukseen Blanchot'n poetiikkaa käsittelevässä esseessään "Le Regard du Poète" (Runoilijan katse, 1975), jossa hän erottaa toisistaan katseen (*le regard*) ja näyn (*la vision*). Katsominen ja tietoisuus koostuvat vallasta kohteidensa yli, niiden hallitsemisesta etäisyydessä, kun taas kirjoituksen tuottaa kohteen tarttuminen siihen kohdistettuun katseeseen. Kuten Blanchot itse kirjoittaa, katse ymmärretään teoksen kautta ("Le regard est saisi par l'oeuvre", joka voitaisiin kääntää myös "katseeseen tartutaan teoksen taholta"). Levinasin mukaan tämä on Blanchot'n itsensä määritelmä lumoutumisesta (Levinas 1975, 16). Katseen ja näyn erotte-lua voi mielestäni soveltaa myös Tuomaksen kokemukseen, jossa tekstiin suunnattu katse vaihtuu näyksi, jonka teos lukijassa synnyttää.

Blanchot'n mukaan kirjalliseen kokemukseen kuuluvassa lumoutumisen tilassa ei enää puhuta hahmoista ja objekteista to-

dellisessä maailmassa (*le monde de la réalité*) tai siitä, miten ne meille ilmenevät. Se, mitä lumoutunut näkee, kuuluu paremmin ”lumoutumisen epämääräiseen ympäristöön” (EL, 29). Katsotun tarttuminen siihen kohdistuvaan katseeseen ei ole siten toimintaa tai aktiivisuutta tavanomaisessa merkityksessä. Pikemminkin kyse on lumoutuneen itsensä liikkeestä kohti teosta ja sen salaisuutta, koska ”luminous on intohimoa kuvaa kohtaan” (EL, 29). Lumoutuminen merkitsee katseen suhdetta etäisyyteen itseensä, siihen välimatkaan, joka merkityksen syntymiseksi tarvitaan. Sulkiessaan pois alkuperäisen etäisyyden katsojan ja katsotun välillä lumoutuminen luo tilalle uuden etäisyyden, joka on mittaamatonta ja koskee havaittua (tai pikemminkin koettua) kuvaa itseään. Tämä etäisyys aistitaan kuvan takana olevana ”rajattomana syvyytenä, elottomana syvällisyytenä, hallitsemattomana ja absoluuttisesti läsnä olevana”. Lumoutumisen ympäristö tai tila on absoluuttinen, ja sitä seuraa tunne kuvan ehdottomasta suvereenisuudesta (EL, 29–30). Kokemukseen kuuluu kokemus katseen suunnan vaihtumisesta. Teoksen *Thomas l’Obscur* lukemista kuvaavassa kohtauksessa lumouksen synnyttää kieli, joka aiheuttaa käänteisen intentionaalisuuden kokemuksen, jonka ansiosta Tuomas tuntee hajoavansa ja liukelevansa ”objektinsa” katseeseen. Kuten kertomuksen jatko osoittaa, Tuomaksen oleminen on jo alun perin kielen lävistämää, joten myös fenomenologinen puhe lukevan subjektin intentionaalisesta suhteesta tekstiin on tulkinnan kannalta ongelmallista.

Lumoutumista luonnehtii pikemminkin sisäisyys tai läheisyys (*intimité*) kuin ulkoisuus; se on eräänlaista sokeutta, joka ei merkitse niinkään kyvyttömyyttä nähdä vaan *kyvyttömyyttä olla näkemättä*. Näyltä ei voi enää sulkea silmiään: ”se, mitä nähdään, mittaa katsetta ja tekee katseesta loputtoman. Katse jäähmettyy valoon, joka on sellaisen silmän absoluuttista loistetta, jota ei nähdä mutta jota ei voi lakata näkemästä, koska se on oman katseen heijastus – tämä ympäristö on täysin puoleensa

vetävä, lumoava. Se on valoa, joka on myös kuilu, valoa johon vajoaa, ja joka on samanaikaisesti pelottavaa ja houkuttelevaa.” (EL, 30–31.)

## Tekstin aika

*Thomas l’Obscur* -teoksen neljännen luvun alkuosassa lukija laskeutuu kuin Orfeus tekstin syvyyteen ja yöhön, jossa hän kokee kauhun, joka Blanchot’n mukaan on myös osa lumoutumisen kokemusta. Luvun loppuosa kuvaa lukemista jonkin yöllisen kohtaamisena, jonkin sellaisen läsnäolona, jolle ei voida antaa nimeä, mutta joka subjektista huolimatta jatkaa olemistaan:

Oli yö, kun hän ensi kerran erotti tämän läsnäolon. Valossa, joka siivilöityi ikkunaluukkujen raosta ja jakoi vuoteen kahdeksi, hän näki huoneen olevan täysin tyhjä, niin kyvytön sisältämään yhtään esinettä, että se oli katseelle tuskallista. Kirja virui pöydällä. Kukaan ei kävellyt huoneessa. Yksinäisyys oli täydellinen.<sup>5</sup> Ja kuitenkin, vaikka hän oli varma, ettei huoneessa ollut ketään eikä edes koko maailmassa, hän oli varma että joku oli siellä, joku joka valtasi hänen unensa, lähestyi häntä vaivihkaa, joka puolella hänen ympärillään ja hänessä itsessään. (TO, 29–30.)

---

<sup>5</sup> Käännökseni ”Yksinäisyys oli täydellinen” takana on alkuperäislause ”Sa solitude était complète”, jonka voisi kuitenkin kääntää joko ”Hänen yksinäisyytensä oli täydellinen” tai ”Sen yksinäisyys oli täydellinen”. Pronominin viittauskohteen hämärtyminen voi tulkita tekstin keinoksi ilmaista subjektin hajaantuminen neutraloimalla se kolmannen persoonan kielelliseksi rakenteeksi, jonka seurauksena tietoisuus ja sen kohde ovat ikään kuin saman olemisen sisällä tai ympäröiminä. Yksinäisyys kattaa sekä Tuomaksen että kirjan olemisen, minkä käännökseni pyrkii ilmaisemaan.

Yksinäisyys on ehto tekstin autenttiselle kohtaamiselle: ”lumoutuminen on yksinäisyyden katse” (EL, 32). Taideteosta luonnehtiva yksinäisyys erottaa sen maailmasta, koska taideteokseen astuminen edellyttää siirtymistä maailmaan kaikkien mahdollisten maailmojen ulkopuolella. Taideteoksen maailma on välitila, maailma, jota ei enää eikä vielä ole (EL, 31).

Lumoutumiseen kuuluu kokemus kyvyttömyydestä sanoa ”minä”. Minuuden korvaa aavistus jonkin kolmannen (siis ei ”Toisen”, kuten Levinas sanoisi), persoonattoman, kasvottoman ja ulkopuolisen läsnäolosta, jolle Blanchot antaa nimen ”hän” (*il*) tai ”joku” (*quelqu’un*). ”Joku” on läsnä silloin kun ketään ei kuitenkaan ole ja vieläpä niin absoluuttisesti, että sen läsnäoloa voi kutsua yhtä hyvin täydeksi poissaoloksi tai poissaolon täyttämäksi läsnäoloksi (EL, 27). Yrittäessään havaita tämän häntä ympäröivän nimettömän läsnäolon Tuomaksen onnistuu vain lisätä omaa yksinäisyyttään:

Mutta hän oli kuin sokea, joka melua kuullessaan kiirehtii sytyttämään lampun: mikään ei missään muodossa auttaisi häntä havaitsemaan tätä läsnäoloa. Hän oli jonkin saavuttamattoman otteessa, jonkin vieraan, sellaisen josta hän saattoi sanoa: sitä ei ole olemassa, ja joka kuitenkin täytti hänet kauhulla, ja jonka hän aisti harhailemassa yksinäisyytensä alueella. (TO, 30.)

Mikä on se ”joku” tai ”jokin”, jonka Tuomas tekstissä kohtaa? Tulkintani mukaan Blanchot’n kertomuksessa on kyse nimenomaan kirjallisuudessa ilmenevän *kielen vierauden* kokemisesta. Kielen toiseus on nimetöntä ja kasvotonta eikä sitä voida palauttaa mihinkään yksittäiseen alkuperään, esimerkiksi persoonalliseen tai intentionaaliseen toiseen. Tuntu kielen vieraudesta ei esineellisty mihinkään yhteen katseelle antautuvaan objektiin, ja olisi myös latistavaa väittää, että Blanchot’n tekstissä ilmenisi jokin kielen nimettömyyteen viittaava symboli tai metofoora.



Tekstissä ilmenevä toiseus ei ole myöskään alkuperäisen tekijän tietoisuutta, tekijän ajatuksia (joita ranskalainen kirjallisuudentutkija Georges Poulet väittää lukijan ajattelevan), eikä kyseessä ole myöskään persoonallinen Toinen, lähimmäinen, joka Levinasin mukaan pakottaa minän rakentamaan eettisen suhteen itseensä ja toisiin. Tulkintani mukaan *Thomas l'Obscur* -kertomuksessa kuvattu toiseus ei kuitenkaan ole palautettavissa tähän eettiseen suhteeseen. Suhde lukijan ”Minän” ja tekstin ”Hänen” välillä ei tuota myöskään kolmatta, jolle voisi antaa nimen ”Me”, koska kirjallisessa kokemuksessa ”me” on samalla tavoin vailla vakaata identiteettiä kuin ”minä”. Blanchot’lle lukija syntyy vasta yhtäikaa tekstin, lukemisen kanssa, joten lukijan identiteetistä ”ennen” ja ”jälkeen” lukemisen ei voida puhua.

Lähellä sekä Tuomaksen tekstissä kohtaamaa toiseutta että Blanchot’n lumoutumisen käsitettä on sen sijaan Levinasin kuvaama vierauden kokemus, jolle hän antaa nimen *il y a*, ”on”, ja joka hänen mukaansa voidaan kokea erityisesti taiteessa. Blanchot itse viittaa mainittuun termiin ja Levinasin *De l'existence à l'existant* -teokseen (Eksistenssistä eksistoiwaan, 1947) jo varhaisessa esseessään ”La littérature et le droit à la mort” (Kirjallisuus ja oikeus kuolemaan, 1949). Siinä Blanchot kirjoittaa kirjallisuudessa ilmenevästä ei-objektivoitavasta, lukijassa kauhua herättävästä toiseudesta. Kuvatessaan kokemuksia, jotka *il y a* pyrkii nimeämään, Levinas puolestaan käyttää esimerkkinään Blanchot’n kertomusta *Thomas l'Obscur* (vuonna 1941 ilmestynyttä ensimmäistä versiota) ja sen teemoja: poissaolon läsnäolo, yö, subjektin liukeneminen yöhön, olemassaolon kauhu, olemisen paluu ja epätodellisen todellisuus (EE, 103).<sup>6</sup>

Levinasin mukaan *il y a* kuvaa tapahtumaa tai tilaa, joka leimaa kokemustamme yöstä. Pimeyden täyttämässä tilassa subjektin ja objektin erillisyyks kumoutuu. Kun asioiden ja esineiden

---

<sup>6</sup> Vaikka Levinas viittaa erityisesti kertomuksen toiseen lukuun, hänen tulkintansa luonnehtii myös kertomuksen neljättä lukua, johon oma tulkintani rajoittuu.

ääriviivat katoavat yön hämäryyteen, koetaan jonkin sellaisen läsnäolo, joka on samanaikaisesti poissa, ja jota ei voida nimetä eikä kieltää. Mikään ei vastaa meille, mutta tämä hiljaisuus, hiljaisuuden ääni, kuullaan joka tapauksessa (EE, 94–95). ”On” kuvaa ääntä, joka palaa jokaisen kieltämisen jälkeenkin. ”Ei niin, että olisi jotain tiettyä, tätä tai tuota, vaan pikemminkin itse olemisen näyttämö on avoin: on (*il y a*)” (Levinas 1996, 52). Myös Blanchot puhuu lumoutumisesta kokemuksena, jossa negatio ei ole mahdollinen. Kun poissa- ja läsnäolo ovat absoluuttisia, mitään ei myöskään voida kieltää: lumoutuminen merkitsee aikaa ilman alkua, loppua tai tulevaisuutta ja aikaa, jossa ”tällä” merkitsee samaa kuin ”ei-missään” (EL, 26).

*Il y a*’n kokemukseen liittyvä olemisen paluu ja jatkuvuus luonnehtii myös tekstin läheisyyteen vajonneen Tuomaksen kokemuksesta: Blanchot’n kertomus puhuu sanan, merkityksen itsepintaisesta jatkumisesta, jota lukija ei saa loppumaan. Kertomus nimeää – tai pikemminkin yrittää nimetä – läsnäoloksi (*présence*) sen kauhistuttavan, materiaalisen hämärän, joka ympäröi kertomuksen lukijaa. Tuomasta lähestyvä ”jokin” ei kuitenkaan ole kiinnitettävissä mihinkään yksittäiseen eksistoiivaan (”olevaan” tai ”olentoon”): ”Hän oli jonkin saavuttamattoman otteessa, jonkin vieraan, sellaisen josta hän saattoi sanoa: sitä ei ole olemassa, ja joka kuitenkin täytti hänet kauhulla ja jonka hän aisti harhailemassa yksinäisyytensä alueella” (TO, 30). Jo seuraava lause palauttaa kuitenkin takaisin sen, minkä Tuomas on juuri toteamuksellaan kieltänyt: ”Pysyteltyään koko yön ja koko päivän valveilla tämän olennon [*cet être*] kanssa hän yritti levätä [...]” (TO, 30). Kammottava ”jokin”, joka Tuomasta lähestyy, saa näin tekstissä nimen *être*, joka voitaisiin suomentaa ’olemassaoloksi’ tai ’olennoiksi’. Se kuitenkin liukuu käsitteen alta juuri kun sille on kertomuksessa annettu nimi:

[h]än tajusi yhtäkkiä, että jokin toinen oli korvannut ensimmäisen, toinen yhtä saavuttamaton, aivan yhtä hämärä ja kuitenkin erilainen. Se oli muunnos siinä jota ei ollut ole-

massa, erilainen tapa olla poissa, toinen tyhjiys, jossa hän heräsi henkiin. Nyt se oli varmaa, joku lähestyi häntä, joku joka ei sijainnut missään eikä kaikkialla vaan muutaman askelen päässä, näkymättömänä ja varmana. Liikkeellä, jota mikään ei pysäyttäisi, jota mikään ei myöskään jouduttaisi, häntä lähestyi voima, jonka kohtaamista hän ei voinut hyväksyä. (TO, 30–31.)

Tuomaksen ensin havaitsema olemassaolo (*être*) korvautuu toisella olemisella, yhtä hämärällä mutta kuitenkin erilaisella kuin ensimmäinen.<sup>7</sup> Hän on näin kohdannut olemassaolon muodon, jota ei voida kieltää – sitä ei voida tehdä tyhjäksi toteamalla

---

<sup>7</sup> Kahden olemassaolon välinen suhde on sama kuin Blanchot'n kuvaama suhde *Thomas l'Obscurin* versioiden välillä: ne ovat identtiset, vaikka samaan aikaan erilaiset. Tässä käsitellyn, myöhemmän version ensilehdellä Blanchot kirjoittaa: "Jokaiselle teokselle on olemassa ääretön määrä mahdollisia variantteja. Sivuihin, jotka on otsikoitu nimellä *Thomas l'Obscur*, ja joita alettiin kirjoittaa vuonna 1932, jätettiin kustantajalle toukokuussa 1940 ja julkaistiin vuonna 1941, käsillä oleva versio ei lisää mitään. Mutta koska se karsii niistä paljon, sitä voi sanoa toiseksi, jopa kokonaan uudeksi versioksi, vaikkakin myös aivan yhdenvertaiseksi, jos on syytä olla erottamatta figuuria ja sitä, mikä on tai uskoo olevansa sen keskipiste, aina silloin kun täydellinen figuuri itse ei ilmaise mitään muuta kuin kuvitteellisen keskipisteensä etsintää." Blanchot väittää, että kirjan jälkimmäinen versio on jättänyt jäljelle ensimmäisestä versiosta sen, mikä kirjassa on olennaista, ja pyyhkinyt muun pois: mitään ei ole lisätty (paitsi lause: "mitään ei ole lisätty"), jotain on vain pyyhitty pois. Kirjan versiot sisältyvät näin toisiinsa: ensimmäinen, laaja versio, sisältää ytimenään jälkimmäisen, lyhennetyn version. Lyhennetty versio puolestaan väittää sisältävänsä alkuperäisen version ytimen, keskipisteen, sen mikä kirjassa on olennaista. Mutta koska alkuperäinenkin versio ilmentää vain "kuvitteellisen keskipisteensä etsintää", sen keskipisteeksi tai tiivistykseksi nimetty uusi versio ilmentää aivan samaa liikettä. Molempien suhde keskipisteeseensä, ytimeensä, on siis imaginaarinen, kuvitteellinen. – Kuten Thomas Schestag (1998, 247) esittää, *Thomas l'Obscur* -teoksen neljännen luvun sisältämän rukoilijasirkkavertauksen voi laajentaa koskemaan kertomuksen versioiden välistä suhdetta.

”sitä ei ole olemassa”. Paradoksaalista ja samalla kammottavaa Tuomaksen kokemuksessa on se, että vaikka häntä lähestyvä ”jokin” pakenee hänen yritystään tunnistaa se, hän kokee sen lähestymisen hyvin konkreettisesti:

Hän halusi paeta. Hän syöksyi käytävään. Huohottaen ja melkein suunniltaan, otettuaan vain muutaman askeleen, hän tunsu jälleen olennon [*l'être*] lähestyvän väistämättömällä varmuudella. Hän palasi huoneeseen. Hän lukitsi oven. Hän odotti, selkä seinää vasten. Mutta eivät minuutit eivätkä tunnuit tyhjentäneet odotusta. Hän tunsu olevansa entistä lähempänä tuota entistä kammottavampaa poissaoloa, jonka kohtaaminen vaati äärettömästi aikaa. (TO, 31.)

Lumoutumisen kokemuksessa ”minä” menettää kykynsä ja oikeutensa tietää. Tämä kokemus tekee ”tavoittamattomasta väijäämätöntä”, ja sen seurauksena minän on lakkaamatta tavoiteltava juuri tavoittamatonta (EL, 27). *Mitä* lumoutuneen on sitten turhaan tavoiteltava? Tulkintani mukaan Blanchot puhuu lumoutumisen kokemuksesta käsittelevässä esseessään kirjallisuuden omalaatuisesta suhteesta kuolemaan. Myös Tuomaksen ahdistuksen synnyttää suhde johonkin, johon ei tarkkaan ottaen voi olla suhteessa – kuten katseeseen tai kuolemaan.

### ”Oma varjo muuttuneena katseeksi”

Blanchot’n mukaan kirjoittaminen hämärtää kohteensa. Silti se sanoo selkeästi: jotain on (*il y a*). Merkityksen olemassaolon ehdonä on kuolema, koska kielelle ainoa tapa merkitä on tappaa asioiden alkuperäinen, välitön olemassaolo. Poissaolo on kielessä aina läsnä, koska kirjoittaminen ilmaisee asian poissaolon asettamalla itsensä sen asian tilalle, johon se haluaisi viitata. Objektiin kohdistuva kielto on yhtäaikaista myönnölle, joka kie-

leen on myös sisäänrakennettu: kirjoittaminen myöntää asioiden ja esineiden itsensä olemassaolon ottaessaan niiden paikan (Wall 1999, 65).

Blanchot painottaa kirjallisuuden moniselitteistä suhdetta kuolemaan. Yhtäältä kielen alkuperä on kuolemassa, koska nimeessään asioita kieli tappaa niiden alkuperäisen olemisen-tavan ja muuttaa ne asioiksi tietoisuudelle. Mutta vaikka kuolema, negaation liike, synnyttää kielen, se myös avaa maailman inhimilliselle tietoisuudelle. Esseessään ”Kirjallisuus ja oikeus kuolemaan” Blanchot kirjoittaa:

*Olemista on – toisin sanoen looginen ja ilmaistavissa oleva to-  
tuus on olemassa – ja maailma on olemassa, sillä voimme tuhota  
asiat ja pidättää olemassaolon. Juuri tässä mielessä voi sanoa,  
että olemista on olemassa, koska ei-olemista on olemassa: kuole-  
ma on ihmisen mahdollisuus, hänen tilaisuutensa, ja juuri kuo-  
leman ansiosta valmiin maailman tulevaisuus on yhä ulottu-  
villamme; kuolema on ihmisten suurin toivo, heidän ainoa toi-  
vonsa olla ihmisiä.* (PF, 324. Kursiivi alkuperäistekstin.)

Samalla kun kieli perustaa itsensä kuolemalle, se myös lykkää kuolemaa, estää sitä toteuttamasta itseään. Kieli merkitsee näin mahdolltomuutta lakata merkitsemästä, merkityksen ikuista paluuta. Vaikka kieli kieltäisi sanan merkityksen, kiellon merkitys jatkaa merkitsemistään:

*Kun kirjallisuus kieltäytyy nimeämästä, kun se tekee nimestä  
hämärän asian, merkityksettömän, alkuperäisen hämäryyden  
todistajan, se mikä tässä on kadonnut – nimen merkitys – on  
todella tuhottu, mutta sen tilalle on ilmestynyt merkitys yleensä,  
merkityksettömyyden merkitys, joka on upotettu sanaan kuin  
olemassaolon hämäryyden ilmaukseksi. Joten vaikka ilmaisujen  
tarkka merkitys onkin hävinnyt, nyt ilmaisee itseään merkitse-*

*misen itsensä mahdollisuus, merkityksen antamisen tyhjä voima  
– outo persoonaton valo.* (PF, 331.)

Kirjallisuudessa ilmenevä merkityksen itsepintaisuus synnyttää kokemuksen, jota ei voida vangita käsitteisiin, mutta joka jatkaa olemistaan kieltä käyttävästä subjektista huolimatta. Kirjallisuus löytää ”sanan jäämisen sanaksi” (PF, 335). Tällä tavoin kirjallisuudesta tulee kokemus, jossa tietoisuus löytää olemisensa kyvyttömyytenä menettää tietoisuuttaan. Kirjallisuus voi ainoastaan teeskennellä kuollutta, ja vaikka siitä ”tulisikin mykkä kuin kivi, passiivinen kuin ruumis suljettuna kiven taakse, sen päätös menettää puhekykynsä olisi yhä kivistä luettavissa, ja se riittäisi herättämään tämän väärän ruumiin” (PF, 331). Kun merkitystä ja tietoisuutta ei voi paeta, siitä tulee piina, tunne loputtomasta kuolemisen prosessista. Blanchot kirjoittaa:

*Tämän vuoksi olemassaolo on heidän ainoa todellinen ahdistuksensa, kuten Emmanuel Levinas on selkeästi osoittanut; olemassaolo pelottaa heitä, ei kuoleman vuoksi, joka voisi panna sille lopun, vaan koska se sulkee kuoleman pois, koska se on yhä kuoleman alapuolella, läsnäolona poissaolon syvyydessä, hellymätön päivä josta kaikki päivät nousevat ja laskevat.* (PF, 324.)

Etsiessään asioiden esikielellistä mykkyyttä kirjallisuus kohtaa – täydellisen tiedostamattomuuden sijasta – unettomuuden, kyvyttömyyden menettää tietoisuutta, joka ”ei ole yö [...] vaan tietoisuus yöstä, joka makaa valveilla loputtomasti tavoittaakseen itsensä ja tästä syystä jatkuvasti väsyttää itsensä” (PF, 330). Tässä kirjallisuus kohtaa kauhun. Voimattomuus paeta merkitystä ja tietoisuutta seuraa kirjallisuutta kuin sen ”oma varjo muuttuneena katseeksi” (PF, 334). Kielessä äärettömiin jatkuva eksistenssi sulkee pois kuoleman mahdollisuuden, jolloin kirjallisuudesta tulee ”prosessi, jossa se joka lakkaa olemasta, jatkaa yhä olemistaan”, ja ”se mikä kuolee, kohtaa ainoastaan mahdotto-

muuden kuolla” (PF, 335). Saman kauhistuttavan loputtomuuden kohtaa mielestäni myös lukeva Tuomas. Hän ei voi tavoittaa tekstissä kokemaansa läsnäoloa, tai pikemminkin tuon läsnäolon poissaoloa, koska kyseessä on kaikkea merkitystä edeltävä tyhjyys, näkymätön perusta, jota itseään ei voi havaita. Kuten Blanchot kirjoittaa esseessään ”Kirjallisuus ja oikeus kuolemaan”, negatio on merkityksen ja kommunikaation ehto, ja tämän vuoksi kieli voi alkaa vain tyhjästä (PF, 327).

## Tekstin ruumis

Tuomas on etukäteen tuomittu kadottamaan itsensä tekstiin. Aivan kuten häntä lähestyvä oleminen, joka muuttaa muotoaan pysyen kuitenkin samana, tekstin riepoma lukija on enää *une sorte de Thomas* – ei enää sama kuin aikaisemmin mutta ei täysin erilainenkaan:

Hän näki sen, kammottavan olennon, joka jo painautui häntä vasten tilassa, ja joka, koska se oli ajan ulkopuolella, jäi äärettömän kaukaiseksi. Odottaminen ja ahdistus olivat niin sietämättömät, että ne saivat hänet irtaantumaan itsestään. Eräänlainen Tuomas jätti ruumiinsa ja meni kätkeytyvää uhkaa vastaan. Hänen silmänsä yrittivät katsoa, ei ulottuvaisuuteen, vaan kestoan, siihen kohtaan ajassa, jota ei vielä ollut olemassa. (TO, 31.)

Aluksi tekstin odottamattomuus lumoo Tuomaksen, mutta mitä syvemmälle hän joutuu tekstiin, sitä pelottavammaksi kokemus muuttuu. Se jokin, jonka hän tekstissä aistii, tuntuu olevan yhtäikaa hänen sisä- ja ulkopuolellaan. Tuomas kiemurtelee lattialla kuin käärme, joka yrittää sulatella liian suurta saalista. Tässä ruumiillisessa kokemuksessa, jossa teksti kirjoittautuu Tuomakseen ja merkitsee hänet, sisä- ja ulkopuolen välinen raja katoaa:

Hänen kätensä yrittivät koskea ruumista, joka oli vaikeaselkoinen [*impalpable*] ja epätodellinen. Se oli niin tuskallinen ponnistus, että tämä asia, joka loittoni hänestä ja loitontuessaan yritti vetää hänet mukanaan, näytti hänestä samalta kuin se joka lähestyi häntä sanomattomasti [*indiciblement*]. Hän vaipui maahan. Hän tunsi olevansa saastan peitossa. Jokainen hänen ruumiinosansa kävi kuolinkamppailua. Hänen päänsä oli pakko koskettaa pahaa, keuhkojen sitä hengittää. Siinä hän makasi lattialla, vääntelevien, vuoroin itseensä palaten, vuoroin poistuen. (TO, 31–32.)

Tuomas piiloutuu vuoteensa alle nuhjuiseen nurkkaan, jonka kokee puhtaammaksi kuin oman tilansa. ”Tässä tilassa hänestä tuntui ikään kuin häntä olisi purrut tai lyönyt, hän ei tiennyt kumpaa, jokin joka hänestä vaikutti sanalta, mutta joka muistutti pikemminkin valtavaa rottaa pistävine silmineen, hohtavine hampaineen, ja joka oli kaikkivoipa peto.” (TO, 32.) Kun vihollinen nyt on tullut esiin, Tuomaksen valtaa halu niellä (*dévoré*) se ja näin saattaa se syvimpään mahdolliseen kosketukseen itsensä kanssa (TO, 32) – ikään kuin Tuomas itse olisi nyt rukoilijasirkkanaaras, johon tekstiä alussa verrattiin.

Tuomas taistelee tekstin ”kammottavan pedon” kanssa loputtoman pitkään. Vähitellen yö päättyy, päivä koittaa ja ”kaihdinten välistä loistanut valo sammuu”. Silloin Tuomaksen metamorfoosi on täydellinen: ”Hän olisi vaikuttanut mielipuolelta mikäli olisi lainkaan muistuttanut ihmistä.” (TO, 32–33.) Tuomas yrittää päättää taistelun luopumalla kokonaan omasta ruumiistaan, kaivamalla irti silmänsä, jotta peto olisi päässyt tunkeutumaan niistä sisään – ”se oli melkein kaunista”, kertomus ironisoi (TO, 33). Tuomaksen on luovutettava itsensä kirjoituksen avaamalle tilalle, hänen itsensä on kadottava, jotta teos voisi tulla näkyviin. Tuomas, aivan kuten Orfeus, on välittäjä pyhän (hämärän, yöllisen) ja päivän valtakunnan välissä.

Tuomas näkee ”sietämättömän inhon vallassa” sanan ”viattomuus” liukuvan sisäänsä (TO, 33). Hän yrittää estää täyttymi-



sensä tekstin sanoilla, mutta”[j]oka kerta Tuomaksen tyrkkäsivät takaisin hänen olemisensa syvyyteen nuo samat sanat, jotka olivat vainonneet häntä, ja joita hän oli ajanut takaa painajaisenaan ja painajaisensa selityksenä” (TO, 33). Tuomas, joka luvun alussa luki kirjaansa keskittyneesti, kuin riivattuna, makaa luvun lopussa huoneensa lattialla väsyneenä, tyhjänä ja painavana kuin kuollut. Hänen ”ruumiinsa tuli niin monien taistelujen jälkeen täysin läpikuultamattomaksi [*opaque*]” (TO, 33). Tuomaksen olemus ei päästä katsetta lävitseen, vaan kuten mikä tahansa pinta, jonka tehtävänä on representoida tai heijastaa jotakin, se on täysin läpikuultamaton, opaakki. Maatessaan huoneensa lattialla silmät suljettuina mutta edelleen täysin hereillä, Tuomaksen olemassaolo on samanlaista kuin tekstin: kyvyttömyyttä menettää tietoisuutta, valvomista, merkityksen loputtomuutta, loputonta kuolemista ilman kuolemaa, kuten Blanchot esseessään ”Kirjallisuus ja oikeus kuolemaan” kirjoittaa.

Tuomaksen katseella ei ole enää ulospäin suuntautuneen katseen objektia, ja sen vuoksi se on näkemistä ilman katsomista. Katseen ulkopuolisuuden tilalla on näky tai näkeminen, jossa katsomisen edellyttämä etäisyys ja näkökulma ovat vaihtuneet läheisyydeksi. Tuomaksen näkemistä voisi kutsua myös näyksi ilman havaitsevaa minää – *sokeudeksi, joka vasta on näkemistä* ja jota lumoutuminen Blanchot’n mukaan edellyttää:

Lumoutunut ei itse asiassa näe sitä, minkä hän näkee. Pikemminkin se koskettaa häntä välittömällä läheisyydellä, se mittaa häntä ja lakkaamatta vetää häntä lähelle, vaikka se jättää hänet ehdottomasti etäisyyden päähän. Lumoutunut on perustavasti yhteydessä neutraaliin, persoonattomaan läsnäoloon, joka on epämääräinen He, valtava, kasvoton Joku. Lumoutuminen on suhde, jonka katse luo – suhteella, joka itsessään on neutraali ja persoonaton – näyttömään, muodottomaan syvyyteen, poissaoloon joka nähdään, koska se on sokaisevaa. (EL, 30–31.)

Silmänsä sulkenut, lattialla makaava Tuomaksen ruumis on myös kuva, representaatio, joka antaa hahmon sille, jota katse ei voi havaita – kuolemalle. Samoin kuin kuvan, taulun tai valkokankaan pinta luo illuusion pinnan taakse jäävästä salaisuudesta, myös kuoleman representaatio on vain naamio, jonka takana ei ole mitään tai juuri ei-mitään: tyhjiys, kuolema.

## Hämärän Tuomas

*Thomas l'Obscur* -teoksen neljäs luku alkaa vertauksella: lukijan ja tekstin suhde toisiinsa on kuin rukoilijasirkkakoiraan suhde naaraaseen – tämän täsmällisempää ”määritelmää” emme saa. Yhtä lailla avoimeksi jää kertomuksen otsikko. Jos päätämme, että sillä viitataan Tuomaksen itsensä hämäryyteen, on Tuomas se, jota ei voida tulkita, ja *l'obscurité* kuuluu hänen olemukseensa; moniselitteisyys on totuus hänen sisimmästään. Mutta yhtä lailla otsikko voi merkitä päinvastaista: että Tuomaksen sisin ei välttämättä ole lainkaan ”hämära” – se jää salaisuudeksi vain meille, jotka yritämme tulkita sen. Se, mikä ensimmäisessä tulkinnassa vaikuttaa Tuomaksen olemuksen paljastumiselta (”Tuomaksen sisintä leimaa hämäryys”) kääntyy toisessa vastakohdakseen – sehän esittää, ettei vain Tuomaksen olemus jää meille epäselväksi, vaan Tuomas itse jää vaikeasti havaittavaksi (Schestag 1998, 222). Moniselitteisyys ja epäselvyys leimaa yhtä lailla tekstiä kuin sen lukijaa, ja kun tekstin ”hämrät sanat” täyttävät Tuomaksen, hänestä tulee se mitä otsikko lupaa.

Edellä esitettyjen tulkintojen avoimuus ja yhtäaikaisuus vastaa omaa kokemustani Blanchot'n lukijana. Kätkeytymisen ja paljastumisen leikki kuvaa myös Tuomaksen kohtaamista tekstin kanssa. Periksiantamaton yritys nähdä merkityksen läpi toiseen merkitykseen johtaa katseen pysähtymiseen ja paluuseen, merkityksen kätkeytymiseen, jossa tietoisuus siitä, kuka katsoo ja lukee ketä, jää vaille varmaa perustaa. Sanat – esimerkiksi

”Tuomas”, ”hämmä”, ”silmä”, ”lukija” – voivat saada Blanchot’n kertomuksessa useita eri merkityksiä, jotka eivät sulje toisiaan pois. ”Tuomas” on yhtäaika ja vuorotellen merkittäjä ja merkitty, subjekti ja objekti, aktiivinen ja passiivinen, katsoja ja katsottu, tarkoittava ja tarkoitettu. Ei ainoastaan lukijan katse paljastu äärelliseksi suhteessa äärettömään tekstiin, vaan myös teksti itse liukuu katseen tieltä kuin kuva, jolla itsellään ei ole reunoja eikä keskustaa.

Pysähtyessään tekstin läpäisemättömään pintaan lukijan katse tulee tietoiseksi itsestään. Vaikka katsetta itseään ei voi nähdä – se jää tekstin tavoin yhdeksi kertomuksen nimettömistä olioista tai pakenevista objekteista – katse luo kuitenkin suhteen siihen, jota yritetään lähestyä ja tulkita. Katseen itsensä voi tavoittaa ainoastaan sen luomina merkityksinä. Siten se on kuin olemassaolon merkitsevyys, jota ei voida kieltää sanomalla ”sitä ei ole olemassa”. Kenties kirjallisuutta, lukemista – kaikkea minä todellinen luonne jää salaisuudeksi – voikin lähestyä ainoastaan arvoituksen tai paradoksin kautta. Esseessään ”Le regard d’Orphée” Blanchot kirjoittaa taiteen alkavan Orfeuksen kielletystä katseesta. Mutta mitä Orfeuksen katseelle tapahtuu kun Eurydike on kadonnut? Mitä on jäljellä? Tyhjyys, teoksen katoaminen yöhön, Orfeus-myytin sanat: ainoa tapa lähestyä teosta on kääntyä pois; sellainen on kätkeytymisen merkitys, joka paljastuu yössä (EL, 225).

## Kirjallisuus

- Alanko, Outi, ”Maurice Blanchot ja kirjallisuuden oikeus kuolemaan: kirjallisuus (filosofian) ulkopuolena”. *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Toim. Arto Haapala ja Markku Lehtinen. Helsinki: Yliopistopaino 2000, 205–240.
- Blanchot, Maurice, *L’entretien infini* (EI). Paris: Gallimard 1969.
- *L’espace littéraire* (EL). Paris: Gallimard 1955.

- Le Livre à venir* (LV). Paris: Gallimard 1959.
- La Part du Feu* (PF). Paris: Gallimard 1949.
- Thomas l'Obscur. Nouvelle version* (TO). Paris: Gallimard 1950.
- Gondek, Hans-Dieter, *Angst, Einbildungskraft, Sprache. Ein verbindender Aufriss zwischen Freud, Kant, Lacan*. Augsburg: Klaus Boer Verlag 1990.
- Levinas, Emmanuel, *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suom. Antti Pönni. Helsinki: Gaudeamus 1996.
- De l'existence à l'existant* (EE). Sixième tirage. Paris: Vrin 1993. (1947)
- Sur Maurice Blanchot*. Paris: Fata Morgana 1975.
- Schestag, Thomas, "Mantis, Relics". *Yale French Studies* 93: *The Place of Maurice Blanchot*. Toim. Thomas Pepper. New Haven, London: Yale University Press 1998, 221–251.
- Wall, Thomas Carl, *Radical Passivity. Lévinas, Blanchot, and Agamben*. New York: State University of New York Press 1999.

## HÄMÄRÄN KIRJOITUS DJUNA BARNESIN ROMAANISSA *NIGHTWOOD*

*Marika Tuohimaa*

*Itse iltahämärän olemus on suurenmoinen pelon muunnelma, ylösalaisin ja nurinkäännettyä pelkoa. Jokaista päivää harkitaan ja suunnitellaan, mutta yö on arvaamaton. (YM, 89.)<sup>1</sup>*

Tarkoitukseni on tutkia yhdysvaltalaisen kirjailijan Djuna Barnesin (1892–1982) romaanin *Yö metsä* (*Nightwood*, 1937) avulla hämäryyden luonnetta sekä representaatiota kielessä. Barnesin romaani tarjoaa oivallisen lähtökohdan, koska hämää ilmenee siinä sekä teeman että kerronnan tasolla. Romaanin keskeisimpänä teemana voidaan pitää tulemistä tietoiseksi minän ja toisen ihmisen toiseudesta, joka näyttäytyy rationaaliselle ajattelulle varjona ja yönä. Kerronnan tasolla puolestaan hämäryys näkyy perinteistä representaatio- ja referenttijärjestelmää sekä kielioppia rikkovassa ilmaisussa. Kerronta tähtää toisen toiseuden ja nimettömän kuvaamiseen. Voidaankin sanoa, että Djuna Barnesin runomuotoinen kirjoitustyyli ei ole ainoastaan tyylillinen ja muodollinen kokeilu, vaan romaanin keskeinen aihe ja kohde, eli *hämärän elämä* määrittää kerrontaa ja kerronnan rakentumista.

---

<sup>1</sup> ”The very constitution of twilight is a fabulous reconstruction of fear, fear bottomout and wrong side up. Every day is thought upon and calculated, but the night is not premediated.” (NW, 118.)

## Kirkkauden kritiikkiä

Sana *hämärä* viittaa epäselvään hahmotukseen, ei kuitenkaan täydelliseen hahmottomuuteen kuten pimeys. Hämäryys on pimeän ja valon välimaastossa oleva tila – ei siis olemuksellinen, läsnäoleva tai staattinen tila, vaan paremminkin valon ja sen puutteen asteittaisuutta ja yhtäaikaaisuutta. Hämärässä on erotettavissa muotoja, mutta niiden selkeä identiteetti ja rajat eivät ole hahmotettavissa. Hyvänä esimerkkinä voidaan ajatella Rembrandtin tauluja, joissa henkilöitä ja figuureja ei ole ääriviivoin erotettu taustastaan, vaan muodot syntyvät valon ja pimeyden leikkauskohdissa hämärän rajamailla. Rembrandtin tauluissa ihaillaan niiden synnyttämää syvyytsvaikutelmaa. Pimeyden syvyydestä figuuri nousee esiin valaistuna. Samalla tavalla hämäryydessä epäselvä hahmotus ja muoto syntyvät syvyyden taustaa vasten.

Hämäryys purkaa visuaalisen hallittavuuden ja näkemyksen objektien erillisyydestä ja kappalemaisuudesta, kun taas päivänvalossa maailma näyttäytyy selkeästi hahmotettavina, visuaalisina, erillisinä ja tunnistettavissa olevina objekteina. Hämäryys lävistää, yhdistää, kietoo yhteen ja tekee samanarvoiseksi. Se tekee kaikesta ”sen valossa” olevasta samaa materiaalisuutta, joka vaikuttaa immateriaalisuudelta, koska se on hahmotonta, leijuvaa ja rajatonta. Siten se paljastaa olemisen ja materian värittömyyden, jossa on kätkeytyneenä kaikki värit, ja ”olemisen kohinan”, joka anonyymisti vain *on*. Ranskalainen filosofi Emmanuel Levinas käyttää tästä persoonattomasta olemisesta nimitystä *il y a*. Levinasin pohdinnat juontavat juurensa lapsuuden kokemukseen siitä, että lapsi tuntee makuuhuoneensa hiljaisuuden yllään ikään kuin kohisevan, ”[a]ivan kuin tyhjyys olisi täynnä, aivan kuin hiljaisuus olisi ääntä” (Levinas 1996, 52).

Ranskalainen filosofi Jacques Derrida on esittänyt artikkelissaan ”La mythologie blanche” (Valkoinen mytologia, 1972), kuinka länsimaista filosofista ajattelua on jäsentänyt valon ja pi-

meiden metaforiikka. Hän ehdottaakin humoristisesti, että länsimaista metaforan lajia, joka perustuu valon ja pimeyden analogiaan, tulisi kutsua *heliotroopiksi* (Derrida 1972, 272–273). Kreikankielinen termi on alunperin tarkoittanut aurinkokelloa ja kolmiomittauksessa käytettävää peilikojetta, jonka avulla auringonvalo voidaan heijastaa haluttuun suuntaan. Myös kasvien yhteydessä puhutaan heliotrooppisuudesta, jolloin viitataan siihen, että kasvit suuntautuvat ja kasvavat kohti aurinkoa. Derridan termi kantaa näitä sanaan *heliotrooppi* liittyviä konnotaatioita, mutta ennen kaikkea se viittaa metaforan lajiin, joka siirtää valon positiivisuuden ja pimeyden negatiivisuuden analogisen periaatteen mukaisesti abstrakteihin käsitteisiin, kuten totuus ja tieto. Totuus ja tieto on liitetty platonilaisittain aurinkoon, valoon ja paljastumiseen (*aletheia*) (Derrida 1972, 272–273). Vastaavasti puhutaan tiedon pimeydestä, totuuden kätkeytyneisyydestä tai ilmaisun hämäryydestä. Länsimaaisessa filosofian perinteessä on arvostettu valoa, selkeyttä, kirkkautta, selkeärajaisesti erotettavissa olevia identiteettejä ja objekteja, kun taas hämäryä ja pimeä on nähty negatiivisina. Eriytyisesti tämä näkyy 1600-luvulla eläneen ranskalaisen filosofin René Descartesin esittämässä ajatuksessa, että käsitteiden tulee olla kirkkaita (*clair*) ja selkeitä (*distinct*).

Jos pohditaan sitä, mihin tällainen hierarkkinen ja binaarinen asetelma perustuu, on yksi mahdollinen selitys se, että visuaalista todellisuuden hahmottamista pidetään esikuvana tiedolle ja totuudelle. Visuaalisen hahmotuksen kannalta päivä ja auringonvalo paljastavat objektit selkeimmin. Yhteiskunnan kehityksen kannalta on ymmärrettävää, että tietämisen ja käsitteellisen ajattelun malli perustuu visuaaliseen havainnoimisen muotoon, koska se on selkeämmin intersubjektiivista ja siitä voidaan päästä paremmin yhteisymmärrykseen, kuin muiden aistien kautta välittyvästä tiedosta. Ongelmana visuaaliseen analogiaan perustuvassa käsitteellistämisen mallissa on se, että sen ulkopuolelle jäävät monet muut tuntemiseen, kosketukseen, liikkeeseen,

kuuloaistiin tai hajuaistiin perustuvat tietämisen tavat. Käsitteellinen ja kielellinen ajattelu ei kuitenkaan aina noudata visuaalisen analogian mukaista rakennetta. Voidaankin väittää, että ”käsitteellinen kirkkaus” on ihanne, joka käsitteelliselle ajattelulle usein esitetään, koska kielelliset ymmärtämisen tavat ovat usein hämäämpiä ja monimuotoisempia kuin visuaalinen hahmotusmalli edellyttäisi. Käsitteellisen selkeyden vaatimus on ymmärrettävissä, jos käsitteellisen ajattelun katsotaan olevan empiirisen todellisuuden representaatiota, eli todellisuuden uudelleen esittämistä, mutta miten silloin representoidaan, jos kohde ei ole visuaalisesti olemassa?

Tämän vuosisadan teoreettiset kehittämät ovat eri suunnista alkaneet kyseenalaistaa visuaalista, selkeisiin identiteetteihin ja objekteihin perustuvaa hahmotustapaa. Suhteellisuusteoria on murtanut käsitystä erillisistä ja pysyvistä fysikaalisista objekteista. Psykoanalyysi on kyseenalaistanut näkemyksen psyykkisestä läpinäkyvyydestä. Jälkistrukturalistit ovat kritisoineet näkemystä, että merkitys olisi olemassa eräänlaisena ideana mielessä. Esimerkiksi Derridan mukaan me emme representoi kielellä jotakin olemassa olevaa valmista merkitystä (*transsendentaalista signifioitua*), vaan kielellinen representaatio synnyttää sen, mitä se alunperin lähti kuvaamaan (Derrida 1972, 28). Jälkistrukturalistit ovat kehittäneet eteenpäin sveitsiläisen lingvistin Ferdinand de Saussuren intuitiota, jonka mukaan merkitys ennen kielellistä ilmaisua on kuin hahmoton pilvi, jolle kielellinen ilmaisu vasta tarjoaa muodon (Saussure 1972, 110). Emmanuel Levinasin mukaan kieli, joka on kaiken merkityksen lähde, on syntynyt huimauksesta äärettömän äärellä (Levinas 1988, 240). Puhuminen ja kirjoittaminen ovat siten ilmaisun antamista nimettömälle. Tarkastelenkin seuraavassa, miten myös Djuna Barnesin *Yö metsän* avantgardistista kerrontaa on mahdollista ymmärtää kirjoituksena, jonka pyrkimyksenä on ilmaista nimen sen hämärässä luonteessa.



## Rakastetun hämäryys

Djuna Barnesin *Yö metsän* on usein tulkittu kuvaukseksi kirjoittajan ja kuvanveistäjä Thelma Woodin välisestä suhteesta. Barnes asui vuosina 1919–1931 Pariisissa ja kuului siellä avantgardistiseen kirjailijaryhmään. Hänen tuttavapiiriinsä kuuluivat muun muassa Natalia Barney, Janet Flanner, Gertrude Stein, Alice B. Toklas, James Joyce sekä Samuel Beckett. *Yö metsässä* onkin nähtävissä vaikutteita Gertrude Steinin ja James Joycen kirjoitustyyleistä. Romaanin tajunnanvirtamaista kerrontaa on verrattu muun muassa James Joycen kirjoitustyyliin (Benstock 1987, 236). *Yö metsä* kuvaa kahden naisen, Nora Floodin ja Robin Voten välistä suhdetta lähinnä Noran näkökulmasta. Romanissa ei ole selkeää juonta, vaan sitä jäsentää pikemminkin aihe: Robinin mysteeri. Robinin välityksellä henkilöt pohtivat rakkauden, pahan, tiedostamattoman ja kuoleman luonnetta. Robin on arvoituksellinen henkilö; kukaan ei tiedä, mitä hän todella ajattelee. Hän esiintyy teoksessa ainoastaan eri henkilöiden esittämien kertomusten välityksellä. Esimerkiksi Robinin aviopuoliso Felix Volkbeiten toteaa hänestä seuraavasti:

Jos pukisin sen sanoiksi, siis sen, millaisena hänet näin, en pystyisi ilmaisemaan siitä yksinkertaisesta syystä, että huomaan nyt, ettei minulla koskaan ole ollut hänestä kovin selvää käsitystä. Mielikuva minulla on ollut, mutta se ei ole sama asia. Mielikuva on juuttumista kahden epävarman välille [...]. Mitä enemmän saamme ihmisestä tietää, sitä vähemmän häntä tunnemme. (YM, 119.)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> "If I should try to put it into words, I mean how I did see her, it would be incomprehensible, for the simple reason that I find that I never did have a really clear idea of her at any time. I had an image of her, but that is a stop the mind makes between uncertainties. [...] The more we learn of a person, the less we know." (NW, 160.)

Robin näyttäytyy arvoituksena, joka muistuttaa jatkuvasti siitä, kuinka vähän hän on tiedettävissä. Hän ilmenee selitystä pakenavana. *Yö metsässä* esitetyillä näkemyksillä toisen toiseudesta ja rakkauden luonteesta on yhtymäkohtia Emmanuel Levinasin näkemysten kanssa. Levinasin mukaan rakkaus on eettisin suhde toiseen, koska se tekee subjektin tietoiseksi toisen saavuttamattomasta toiseudesta ja haavoittuvuudesta (Levinas 1988, 233). Erilaiset kognitiiviset lähestymistavat, kuten ymmärtäminen ja tietäminen, ovat omaksumista ja omaksi tekemistä, josta Levinas käyttää nimitystä *sama (le Même)*. Samaksi tekemisen logiikka häivyttää toisen toiseus-luonteen. Levinasin kritiikin kohteena on kognitiivinen lähestymistapa, jolle on ominaista se, että se tekee kaikesta tuttua ja tiedettyä ja siten hallittavissa olevaa. Kognitiivinen lähestymistapa tuottaa totaliteetteja, äärellisiä ja hallittavia kokonaisuuksia, jolloin maailman ja toisen ihmisen salaisuus, toiseus ja erilaisuus unohtuvat. (Mt. 13–15.)

Levinasin mukaan rakkaudelle on ominaista, että se ei käsitä mitään. Sen pyrkimyksenä eivät ole käsitteet tai subjekti-objektirakenteet, vaan se menee mahdollisen yli. Levinas puhuukin eroottisen alastomuuden ilmaisemattomuudesta, mikä ei tarkoita tyhjyyttä, vaan pikemminkin semanttista ylitsevuotavuutta. Se on ylenmääräistä kielelliseen nähden, eikä se ole tyhjentävästi tai analyyttisesti esitettävissä kielessä. Rakkaudessa paljastuva eroottinen alastomuus näyttäytyy käänteisenä merkityksenä, pimeytenä tai yönä. Niinpä se voi ilmetä kognitiivisen ja representatiivisen piirissä joko hiljaisuutena tai nauruna. (Levinas 1988, 238–241.) Toisin sanoen sitä ei voi ilmaista kielessä tai se täytyy kuvata kielessä rakenteilla, jotka ovat sille vieraita ja synnyttävät siten koomisen vaikutelman. *Yö metsän* kerronta ja erityisesti Noran ja Felixin rakkaus Robiniin ilmaisevat avautumista rakkaudessa paljastuvalle eroottiselle alastomuudelle. Rakastetun kehollinen materiaalisuus, iho, kasvot ja liikkeet paljastavat jonkin merkityksellisemmän tason kuin mitä voidaan ilmaista kielen tasolla. Tästä ovat hyviä esimerkkejä lukuisat

Robinin kuvaukset. Seuraavan katkelman voidaan tulkita ilmaisevan kertojan rakastavaa tietoisuutta:

Hänestä huokuva tuoksu toi mieleen lihaisan maan, sienenhajun, joka on kuin kahlehdittua kosteutta, mutta kuitenkin kuiva, ja siihen sekoittui ambraöljyn tuoksua, joka taas on meren syvyyksien sairautta, ja tämä loi vaikutelman, että hän oli antautunut unen valtaan varauksetta ja kokonaan. (YM, 46.)<sup>3</sup>

Kieli ei tässä pyri esittämään mitään selkeää mielikuvaa, vaan pikemminkin ilmaisemaan kohteensa moniselitteisyyttä. Levinasin mukaan aistillinen rakkaus on erityinen tietämisen muoto, koska se ymmärtää toisen sen kätkeytyssä ja piilossa olevassa muodossa salaisuutena. Rakastetun toiseus ilmenee monimielisyytenä, joka ei paljasta salaisuuttaan. Tämä monimielisyyys voi esimerkiksi näyttäytyä kokemuksena toisen eläimenkaltaisuudesta. Toinen näyttäytyy mykkänä eläimenä, joka ei puhu sanoja. (Levinas 1988, 237, 241.) Näin rakkaus purkaa näkemyksen ihmisestä tietoisena tietoisuutena tai jumalankaltaisen rationaalisuuden määrittämänä olentona. Samoin *Yö metsässä* Robinilla on salaperäinen yhteys eläimiin, koska hän on lähellä niiden sanattomuutta:

Samaan tapaan Robin kuljeksi maalla, sipaisten kukkia ja puhuen hiljaa eläimille. Lähelle tullessiin eläimiin hän tarttui ja silitti niitä vastakarvaan kunnes niiden silmät menivät vii-

---

<sup>3</sup> ”The perfume that her body exhaled was of the quality of that earth-flesh, fungi, which smells of captured dampness and yet is so dry, overcast with the odour of oil of amber, which is an inner malady of the sea, making her seem as if she had invaded a sleep incautious and entire.” (NW, 55.)

ruiksi ja hampaat paljastuivat irvistykseseen, kuten hänellä itselläänkin, kuin hän olisi pitänyt kättään omassa niskassaan. (YM, 174.)<sup>4</sup>

Levinasin näkemysten kautta Robinin eläimellisyyttä voidaan tulkita yhtenä toiseuden ilmentymisen muotona. Näin se ei tarkoita sitä, että hän olisi alkeellisempi aste Norasta, kuten esimerkiksi Shari Benstock (1987) ja Joseph Frank (1963) väittävät. Eläimellisyys onkin tulkittavissa myös niin, että se ilmentää jotakin *enemmän* kuin inhimillinen ja kognitiivinen. Teos johdattelee itsekkin tällaiseen tulkintaan: Robinin eläimenkaltaisuus vertautuu usein mystiikkaan ja viisauteen. ”Robin oli tekemisissä jonkin näkymättömän kanssa; koska hänen puheessaan ja eleissään oli kiihkeä pyrkimys nimettömyyteen [...]” (YM, 174.)<sup>5</sup>

Levinasin mukaan toisen ihmisen toiseus ilmenee ennen kaikkea kasvoissa (*visage*), jotka ilmaisevat toiseuden absoluuttista paljautta ja alastomuutta. Toisen kasvot ovat jälki, joka paljastaa saman tuolla puolen olevaa, joka voi rikkoa äärellisen ja kognitiivisen hahmotustavan. Siten kasvot ovat jälki toiseudesta ja äärettömästä (Levinas 1988, 239). *Yö metsässä* Robinin kasvoja kuvataan lukemattomia kertoja juuri Levinasin kuvaamassa jäljen ja arvoituksen muodossa. Robinin kasvot ilmaisevat vain jäljen muodossa sitä toiseuden liikettä, joka niiden taakse kätkeytyy:

[...] ihon alta kuin nestemäisen sininen, niin kuin ajan kelmu olisi kuorittu pois ja sen mukana kaikki tiedon tuomat muu-

---

<sup>4</sup>”Robin walked the open country in the same manner, pulling at the flowers, speaking in a low voice to the animals. Those who came near, she grasped, straining their fur back until their eyes were narrowed and their teeth bare, her own teeth showing as if her hand were upon her own neck.” (NW, 235.)

<sup>5</sup>”Because Robin’s engagements were with something unseen; because in her speech and in her gestures there was a desperate anonymity [...]” (NW, 235.)

tokset. Eräänlainen huomiokyvyn alkuaste; sellaiset kasvot, jotka ikääntyvät vain ikuisen lapsuuden töytäisyistä. Ohimot kuin puhkeamaisillaan olevat sarvet, kuin nukkuvat silmät. Ja kasvopiirteet, joita seuraamme kuin virvatulta. (YM, 141.)<sup>6</sup>

Levinasin mukaan aistillisessa rakkaudessa subjekti löytää itsensä toisen itsenä. Aistillisuus merkitsee *transsubstantioitumista*, sekaannusta ja samalla eroa toisesta (Levinas 1988, 244). Noran rakkaus on eräänlaista rajojen sekaannusta, jossa hän ei kykene tekemään eroa itsensä ja Robinin välillä. Tämä näkyy useissa lauseissa, kuten ”[h]än on minä itse” (YM, 135)<sup>7</sup> tai ”kun suutelet häntä, hänen suunsa on omasi, jos hänet otetaan itket itsesi menettämistä” (YM, 149).<sup>8</sup> Tämä transsubstantioituminen tulkitaan psykoanalyttisessä teoriassa usein taantumisena imaginaariseen vaiheeseen, jolloin lapsi on kyvytön tekemään eroa subjektin ja objektin välillä. Levinasin näkemyksen mukaan transsubstantioituminen ei ole kielteinen taantuma, vaan jotakin, joka perimmäisesti kuuluu aistillisen rakkauden kokemukseen. Aistillinen rakkaus palauttaa esikielelliseen ja keholliseen yhteyteen, joka merkitsee selkeiden rajojen ja identiteettien häviämistä. Nora transsubstantioituu Robinin kehoon ja Robinin poissaolo tuntuu Noran kehon poissaolona ja amputaationa:

---

<sup>6</sup> ”[...] sort of fluid blue under her skin, as if the hide of time had been stripped from her, and with it, all transactions with knowledge. A sort of first position in attention; a face that will age only under the blows of perpetual childhood. The temples like those of young beasts cutting horns, as if they were sleeping eyes. And that look on a face we follow like a witch-fire.” (NW, 191.)

<sup>7</sup> ”She is myself [...]” (NW, 182.)

<sup>8</sup> ”[...] on her mouth you kiss your own. If she is taken you cry that you have been robbed of yourself.” (NW, 202–203.)

Yön pitkittyessä Robinin poissaolo oli ruumiinjäsenen irtoamista, sietämätöntä ja korvaamatonta. Kuten amputaation uhri ei voi kieltää irtileikattua kättään, koska käsi tuonpuoleisessa elämässä kuuluu kantajalleen, niin Robin oli Norasta irtileikattu osa, jonka olemassaoloa hän ei voinut kiistää. (YM, 69.)<sup>9</sup>

Levinasille esipredikatiivinen aistillinen yhteys avaa eettisen suhteen äärettömään ja rikkoo käsityksen minästä äärellisenä kokonaisuutena. Ranskalainen filosofi Jean-Luc Nancy on kehittänyt edelleen Levinasin analyysia rakkaudesta teoksessa *La communauté désouvrée* (Toimimaton yhteisö, 1986). Nancyn mukaan rakkaus kirjaimellisesti särkee aina sydämen eli käsityksen subjektin eheydestä. Minä paljastuu särkyneenä ja jakautuneena. Minä ei enää omista itseään, vaan se on eksyksissä ja erotettu rakkaudessa (Nancy 1991, 96–98). Voidaan sanoa, että Barnesin romaani kuvaa juuri keskeisesti tätä eksyksissä oloa. Rakkaudessaan Robiniin Nora on menettänyt itsensä, eikä hän voi olla enää ehyt minäkeskeinen kokonaisuus. Nancyn mukaan kokemus minän rikkoutumisesta perustuu siihen, että minä ei enää hallitse ja omista itseään. Minä ei kykene enää liittämään itseensä varsinaisen ja ehyen subjektin ominaisuuksia (mt. 96). Olennaista Levinasin ja Nancyn kuvaamassa rakkauskäsityksessä on se, että se ei ole minän tunnetta toista kohtaan, vaan pikemminkin vastaanottavuutta ja avoimuutta toista kohti, jolloin toisen toiseus vasta voi näyttäytyä.

Esimerkkinä rakkauden kokemuksesta, joka merkitsee avoimuutta kohti toisen salaisuutta, voidaan ottaa Noran lause: ”*Jumala nauraa minulle, mutta hänen naurunsa on minun rakkaute-*

---

<sup>9</sup> ”Robin’s absence, as the night drew on, became a physical removal, insupportable and irreparable. As an amputated hand cannot be disowned, because it is experiencing a futurity, of which the victim is its forebear, so Robin was an amputation that Nora could not renounce.” (NW, 90.)

*ni*” (YM, 149; kurssiivi M. T.).<sup>10</sup> Jumala, äärimmäisen toiseuden metaforana, asettaa naurullaan Noran minuuden eheyden kyseenalaiseksi. Jumalan nauru on toiseudesta käsin suuntautuva aktiviteetti, jossa Nora on passiivinen kohde ja samalla se on Noran aktiviteettia (rakkautta) kohti toiseutta. Jumalan nauru, joka on äärettömän suhdetta äärelliseen onkin samanaikaisesti äärellisen suhdetta äärettömään. Tämä *Yö metsän* lause muistuttaa 1600-luvulla eläneen hollantilaisen filosofin Benedictus de Spinozan esittämää näkemystä Jumalan intellektuaalisesta rakastamisesta (*amor intellectualis Dei*). Spinozan mukaan ”[t]ajunnan intellektuaalinen rakkaus Jumalaa kohtaan on Jumalan itsensä rakkautta, jolla Jumala rakastaa itseään” (Spinoza 1994, 295). Spinozalla Jumalan intellektuaaliseen rakastamiseen liittyvä paradoksi perustuu siihen, että kaikki oleva on samaa ykseyttä, joka on Jumala. *Yö metsässä* esitetään samankaltainen mystikoille ominainen näkemys siitä, että kaikki on yhtä ja erotettua. *Yö metsän* versio Spinozan ajatuksesta yhdistää mielenkiintoisella tavalla levinasilaisen tietoisuuden näiden suhteiden välisestä epäsymmetrisyydestä. Lause kuvaa Noran itsekriittistä tietoisuutta oman rakkautensa pienuudesta ja naurettavuudesta Jumalan näkökulmasta katsottaessa, mutta tämä naurettava on hänen rakkauttaan ääretöntä kohtaan. Lause yhdistää naurettavan ja ylevän kokemuksen, koomisen ja pateettisen. Noran rakkaus (pateettinen) on naurettavaa (koomista) Jumalan näkökulmasta, mutta samalla pateettinen näyttäytyy raikkaana ilona (nauruna). Olennaista Barnesin *Yö metsän* ja Levinasin teoksen *Totalité et infini* (Totaliteetti ja äärettömyys, 1961) kuvaamassa rakkaudessa on se, että se paljastaa visuaalisen maailman selkeyden taakse kätkeytyvän hämäryyden, toiseuden ja identiteettiä purkavan transsubstantiaalisen yhteyden. Kielen ja ajattelun tuolla puolella on yhteinen perusta, joka näyttäytyy tiedolliseen, visuaaliseen ja kielelliseen hahmotukseen nähden toiseutena ja hämäryytenä.

<sup>10</sup> ”God laughs at me; but his laughter is my love.” (NW, 203.)

## Hämärän elämä

*Nyt olen varma siitä, että on oltava hieman hullu, jotta näkisi menneisyyteen ja tulevaisuuteen, hieman elämästä vajaa, jotta tuntisi elämää, hämärän elämää – sitä vaikeasti erottuvaa tilaa, jossa poikani elää; sillä asialla paronitarkin saattaa olla.* (YM, 129.)<sup>11</sup>

Yksi *Yö metsän* keskeinen aihe ja teema on yön ja varjon kohtaaminen, eräänlainen hämärän elämä. Romaanin henkilöitä kiinnostavat nimettömyys, todellisuus ilman sanoja ja vastakohtajattelua. Erityisesti Robinia kiehtoo yö, jossa ääri viivat ja määrittelyt hämärtyvät ja katoavat. Robinista todetaan, että hän ”sulautui ympäristöön, nimettömäksi, kuin lampeen putoava vesipisara” (YM, 174).<sup>12</sup> Lause muistuttaa hindulaista metaforaa veden putoavasta vesipisarasta, joka symboloi yksilösielun (*Atmanin*) yhtymistä maailmansieluun (*Brahmaniin*). Samoin romaanin loppu tuo esiin mielikuvia mystikoiden ajattelutavasta. Lopputilanteen taistelu Noran koiran ja Robinin välillä voidaan tulkita vastakohtien eläin ja ihminen, valo ja pimeys, tietoinen ja tiedostamaton välisenä taistelun symbolina. Romaanin lukijat suorastaan kannanotot protestanttisuuteen ja katolilaisuuteen sekä epäsuorat viittaukset hindulaisuuteen, buddhalaisuuteen ja taolaisuuteen eivät sitoudu mihinkään uskontoon, uskonnolliseen opinkappaleeseen tai symboliikkaan, vaan pikemminkin uskonnollisuus ilmenee tietoisuutena jostakin transsendentista ja nimeämättömästä perimmäisestä todellisuudesta. Romaanissa

---

<sup>11</sup> ”One has, I am now certain, to be a little mad to see into the past or the future, to be little abridged of life to know life, the obscure life – darkly seen, the condition my son lives in; it may also be the errand on which the Baronin is going.” (NW, 174.)

<sup>12</sup> ”[...] obliterating her as a drop of water is made anonymous by the pond into which it has fallen.” (NW, 236.)



ironisoidaan useissa yhteyksissä uskonnollista symboliikkaa: tohtori O'Connor sanoo: "Rukoile Rouvaa, sinun Jumalaasi, eikä sinulta mitään puutu" (YM, 156); tai nietzscheläisittäin Nora toteaa: "Ihminen [...] loi Jumalan, jotta voisi elää pelkonsa kanssa" (YM, 143); Jumala myös vertautuu kehitysvammaisen Guidon kanssa: "Guidon varjo on Jumalan varjo" (YM, 127).<sup>13</sup>

Rakastetun hämäryys paljastaa Noran oman sisäisen hämäryyden ja olemisen arvaamattomuuden. Nora toteaa: "Jokaista päivää harkitaan ja suunnitellaan, mutta yö on arvaamaton" (YM, 89).<sup>14</sup> Yö viittaa metaforisesti tietoisuuden kuolemaan, jolloin subjekti ei enää hallitse itseään. Tohtori O'Connor toteaa laajassa, neljätoista sivua pitkässä puheessaan yöstä:

Kun ihminen vain oikaisee Suurelle vuoteelle, hänen "olemuksensa" lakkaa olemasta hänen, hänen "velvoitteensa" eivät häntä enää sido ja hänen "tahtonsa" alistetaan muuhun käyttöön. Hänen hätänsä on villi ja nimetön. (YM, 89.)<sup>15</sup>

Yö vertautuu itsensä menettämisen kokemukseen, tiedostamattomaan ja kuolemaan, kun ihmisen olemus "lakkaa olemasta hänen" ja hänen tietoisuutensa hallittavissa. Romaanissa kuvataan sitä kauhun tunnetta, mitä tiedostamattoman kohtaaminen merkitsee:

---

<sup>13</sup> "[...] pray to the good God, she will keep you." (NW, 212.) "Man [...] conditioning himself to fear, made God." (Mt. 194.) "Guido's shadow is God's." (Mt. 171.)

<sup>14</sup> "Every day is thought upon and calculated, but the night is not premeditated." (NW, 118.)

<sup>15</sup> "Let a man lay himself down in the Great Bed and his 'identity' is no longer his own, his 'trust' is not with him, and his 'willingness' is turned over and is of another permission. His distress is wild and anonymous." (NW, 119.)

Minä ajattelin, Nora sanoi, – että ihmiset vain nukahtavat, tai jos eivät nukahda, ovat vain omana itsenään, mutta nyt, – hän sytytti savukkeen vapisevin käsin –, nyt ymmärrän, että yö tekee ihmisen olemukselle jotain, vaikka hän nukkuisikin. (YM, 89.)<sup>16</sup>

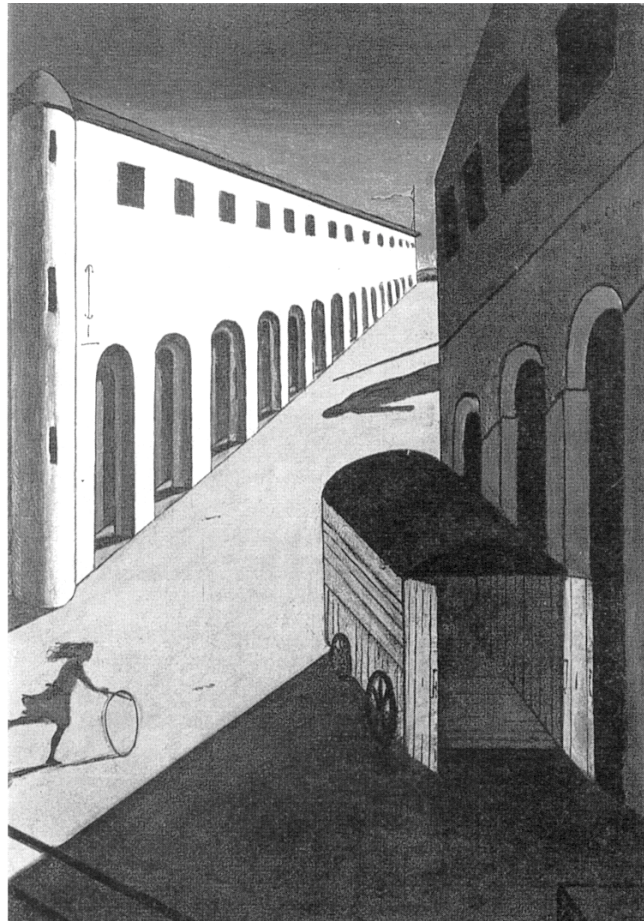
Yö viittaa ”hämärän elämään”, tiedostamattomaan ja tunteisiin, joita ei voi ymmärtää tai hallita. Tiedostamattoman kohtaamisesta käytetään usein yö-metaforan rinnalla varjon metaforaa. Erityisesti sveitsiläinen psykoanalyttikko C. G. Jung on tuonut kirjoituksissaan esiin ajatuksen tiedostamattoman kohtaamisesta varjon kohtaamisena. Jungin mukaan ihminen eheytyy vasta kun hän kohtaa oman varjonsa, eli kaiken sen kielteisen, jonka hän on pyrkinyt torjumaan. Varjo on Jungin mukaan kaikkien niiden psyykkisten ainesten summa, jotka eivät sovi tietoisesti valittuun elämänmuotoon. Kaikki nämä ainekset yhtyvät piilotajunnassa itsenäiseksi osapersoonallisuudeksi vastakohtaisine pyrkimyksineen. Jungin mukaan varjon jatkuva huomioon ottaminen ja tiedostaminen on välttämätöntä, koska se on lähellä vaistojen maailmaa. (Jung 1985, 446.) Vastaava ajatus löytyy *Yömetstästä*: ”[i]hminen eheytyy vasta kun hän huomioi itsensä lisäksi oman varjonsakin” (YM, 127).<sup>17</sup> Robin on Noran varjo, kaikki se mitä Nora on tietoisuuden piiristä työntänyt sivuun ja torjunut. Nora toteaaakin Robinista: ”Hän oli kuin toinen varjo, joka liikkuu liian lähellä ulointa verhoa, ja minä olin tulla hulleksi, koska minä olin hereillä” (YM, 151). Lause tuo esiin ro-

---

<sup>16</sup> ”I used to think’, Nora said, ’that people just went to sleep, or if they did not go to sleep, that they were themselves, but now’, she lit a cigarette and her hands trembled, ’now I see that the night does something to a person’s identity, even when asleep.’” (NW, 119.)

<sup>17</sup> ”A man is whole only when he takes into account his shadow as well as himself [...]” (NW, 171.)

maanin keskeisen jännitteen tietoisien ja tiedostamattoman välillä. Se kuvaa sitä kauhua ja huimausta, jota Nora tunsi kohdatessaan varjonsa Robinissa ja se oli tehdä Noran hulluksi, koska hän oli hereillä eli tietoinen. Samalla lause tuo esiin varjoon



Giorgio de Chiricon öljymaalauk, ”Kadun mysteeri ja melankolia”, 1914 (Yksityiskokoelma). Lähde: Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books 1997, 146.

liittyvän kuoleman kohtaamisen. Robin oli *lähellä ulointa verhoa*: kuolemaa, nimettömyyttä ja sanattomuutta.

*Yö metsässä* varjon kohtaamisessa on kyse torjutun kohtaamisesta, joka edellyttää rajatilaa elämän ja kuoleman välillä, eräänlaista kuolematietoisuutta, joka muuntaa elämän arvot. Se, mikä näyttäytyy elämässä arvona, näyttäytyy tässä kuolematietoisuuden avaamassa rajatilassa toisessa valossa. Hyvän ja pahan ehdoton erillisyys katoaa ”hämärän” totuuden elämässä. Noralle Robin merkitsee tällaista peiliä, joka avaa kuoleman näkökulman elämään, ja hänen on kohdattava kaikki elämän näkökulmasta torjutut asiat kuten kuolema, pahuus, heikkous ja rajallisuus:

Vasta kun todella hyvä kohtaa todella pahan (voi Pyhä Armon Äiti, onko sellaisia edes olemassa?) hän oppii olemaan hyväksymättä kumpaakaan; toinen toistensa kasvoista he lukevat sen puolen tarinasta, jonka olivat unohtaneet. (YM, 145.)<sup>18</sup>

Romaanin loppua kohti alkaa ilmetä, että Robin pitää Noraa pahana ja kielteisenä (YM, 150; NW, 203). Noran hyveellisyys ja ylipäänsä hyvän mahdollisuus asetetaan kyseenalaiseksi esimerkiksi toteamuksella: ”jos on tyystin viaton on tyystin tuntematon, varsinkin itselleen” (YM, 145).<sup>19</sup> Tässä suhteessa romaanin henkilöiden kuvaus saa piirteitä, joita ranskalainen filosofi ja psykoanalyytikko Julia Kristeva on analysoinut *abjektia ja abjektiota* koskevien teoreettisten kehitemiensä yhteydessä teoksessa *Pouvoirs de l'horreur* (Kauhun voima, 1980). Kristevan mukaan subjekti tuottaa itsensä työntämällä ulos (*ab-jectere*) itsestään

---

<sup>18</sup> ”The true good who meets the true evil (Holy Mother of Mercy! are there any such?) learns for the first time how to accept neither; the face of the one tells the face of the other the half of the story that both forgot.” (NW, 197.)

<sup>19</sup> ”’To be utterly innocent’, he went on, ’would be to be utterly unknown, particularly to oneself.’” (NW, 197.)

sen, minkä hän haluaa kieltää. Subjekti tuottaa rajansa tämän ulostyöntämisen ja torjunnan prosessin kautta. Kristeva näkee kuvotuksen (*l'abjection*) lapsen pyrkimyksenä löytää rajapinta ja sylkeä itsensä ulkopuolelle se paha, jota ei voi itseensä sisällyttää. Näin syntyy alkeellinen esiobjekti eli abjekti, joka ei ole vielä selvästi erillinen objekti, vaan sisältää myös osan lasta itseään. (Kristeva 1980, 9–10.) Noran suhdetta Robiniin voidaan tulkita abjektiiviseksi. Robin edustaa sitä negatiivista, jonka Nora pyrkii torjumaan ja työntämään itsensä ulkopuolelle, mutta samalla se on häntä itseään. Nora toteaaakin:

Ihminen voi inhota ja välttää pahaa itsensä tasolla, mutta kun se on hänen unelmiensa tehtävänä ja särmänä, hän kätkee sen sydämeensä, – jos toinen olisi kuolemaisillaan ruttoon, toinenkin tahtoi kuolla siihen, kauhun ja ilon sulautuessa jossain uudelleen yhdeksi rannattomaksi järveksi. (YM, 144.)<sup>20</sup>

Noran suhde Robiniin on kaksinainen: toisaalta hän haluaa yhtyä Robiniin ja toisaalta hän haluaa sylkeä Robinin ulos. Kristevan mukaan kuvotus syntyy kyvyttömyydestä sulkea riittävän lujasti pois luotaantyöntäviä asioita – siis kyvyttömyydestä ”ulossulkemisen pakkoon”, jolle yhteisöllinen oleminen ja symbolinen järjestys perustuu (Kristeva 1993, 187). Abjektiivinen esiobjekti sekoittaa identiteetin, järjestelmän ja järjestyksen. Se ei kunnioita rajoja, paikkoja eikä sääntöjä. Se ilmenee Kristevan mukaan esimerkiksi petturissa, valehtelijassa tai rikollisessa, jolla on hyvä omatunto, tai raiskaajassa, joka ei häpeä, tai tappajassa,

---

<sup>20</sup> ”[...] a man can recent and avoid evil on his own plane, but when it is the thin blown edge of his reverie, he takes it to his heart, as one takes to one's heart the dark misery of the close nightmare, born and slain of the particular mind; so that if one of them were dying in the pox, one would will to die of it too, with two feelings, terror and joy, welded somewhere back again into a formless sea where a swan (would it be ourselves, or her or him, or a mystery of all) sinks crying.” (NW, 195.)

joka väittää pelastavansa. Abjektille on siten ominaista eräänlainen välitila, sekoitus ja kahtalaisuus. Se ilmenee kauhussa, joka kätkeytyy, tai vihassa, joka hymyilee, tai intohimossa ruumista kohtaan silloin kun abjektia synnyttävä henkilö syleilyn asemasta myy kehonsa. (Kristeva 1980, 12.) Vastaavaa kokemusta kuvaa Nora *Yö metsässä*:

Jonain päivänä me kohtaamme toisessa ihmisessä kaiken sen, mitä itse emme voi elämässä kestää ja siinä hetkessä rakastamme sitä kaikkea. [...] Minussa on jotain pahaa, joka rakastaa pahuutta ja alhaisuutta – puhtauden mustaa kääntöpuolta. Se rakastaa kammottavalla tavalla rehellisyyttä; miksi muuten olisin etsinyt sitä valehtelijoilta? (YM, 142.)<sup>21</sup>

Kristevan analyysissä abjektista on nähtävissä joitakin yhtymäkohtia Itävaltalaisen psykoanalyytikon Sigmund Freudin esittämän *kammottavan* (*das Unheimliche*) kokemuksen kanssa. Kammottavaa kohtaamme tahtomattamme, se kiehtoo ja houkuttelee luokseen, vaikka samalla työnnämme sen pois. Robin on tulkittavissa eräänlaisena Noran abjektina, oudon tuttua ja samana, joka houkuttelee luokseen, mutta samalla vieraana ja toisena se saa Noran toimimaan Robinin poissaoloa. Freudin mukaan kammottavan kokemus syntyy, kun jokin on tuttua ja kodikasta (*heimlich*) ja samanaikaisesti vierasta ja outoa; saksan sana ”*heimlich*” viittaa myös kätkeytyyn ja piilossa olevaan salaisuuteen. Freudin mukaan kaksoisolennon kohtaaminen tai oudot yhteensattumat synnyttävät kauhun kokemuksen. Hän analysoi omaa kokemustaan, jossa hän kohtasi oman kaksoisolennon

---

<sup>21</sup> ”Everything we can’t bear in this world, some day we find in in one person, and love it all at once. [...] There is something evil in me, that loves evil and degradation – purity’s black backside! That loves honesty with a horrid love; or why have I always gone seeking it at liar’s door?” (NW, 192.)

tonsa junassa ja koki outoa epätodellisuuden tunnetta, tunsikin kuolevaisuutensa ja tarpeettomuutensa. (Freud 1985, 341–347.) Vastaavasti *Yö metsässä* Noran ja Robinin suhde ilmentää kammottavan kaksoisolennon kohtaamista. Nora toteaa Robinista ”Hän on minä itse. Mitä minä teen?” (YM, 135.)<sup>22</sup> Vielä selvemmin kauhu ilmenee seuraavasta katkelmasta:

Mies on eri henkilö – mutta naisessa olet sinä itse kahlehdittuna, kun pakokauhu alkaa nousta; kun suutelet häntä, hänen suunsa on omasi, jos hänet otetaan, itket itsesi menettämistä. (YM, 149.)<sup>23</sup>

Noran lause kuvastaa kaksoisolentoon liittyvää kiasmaattista kauhua saman (itsen) kohtaamisesta toisessa, itsen ulkopuolella. Kiasmaattiseen kauhuun liittyy samanaikaisesti kahden toisilleen vastakkaisen ilmiön kokeminen: toisaalta voimakas samastuminen, jossa ei ole tehty eroa itsen ja toisen välillä sekä toisaalta eron ja erillisyyden kokemus. Kauhu syntyy juuri erillisyydestä, katkoksesta ja kuilusta itsen ja toisen välillä, kuoleman ja epäjatkuvuuden kohtaamisesta. Kammottavan kokemus osoittaa, että samuuden järjestys (itsen alue) ei ole loputon, vaan se on rajallinen.

Vaikka Noran rakkaudelle Robinia kohtaan on ominaista kammottavan ja abjektiivisen kaksoisolennon kohtaaminen, johon liittyy pyrkimyksiä toisaalta sulautua toiseen narsistisen ja egologisen toisen representaationa ja toisaalta halu työntää pois vieras ja outo, joutuu Nora kuitenkin taipumaan Robinin toiseuden edessä ja myöntämään Robinin perimmäinen tavoittamattomuus. Romaanissa todetaankin: ”Elämää ei voi käskää, ei vaikka kuinka huutaisi, se ei suostu edes käskemään itseään”

---

<sup>22</sup> ”She is myself. What am I to do?” (NW, 182.)

<sup>23</sup> ”A man is another person – a woman is yourself, caught as you turn in panic; on her mouth you kiss your own. If she is taken you cry that you have been robbed of yourself.” (NW, 202–203.)

(YM, 136).<sup>24</sup> Lopussa oleva koiran ja Robinin paini voidaan nähdä Noran halun ja toiseuden välisenä kamppailuna, jossa Nora haluaa syödä toisen ja hävittää Toisen eron. Noran halu on ollut kuin kettua metsästävä vainukoiran, joka on jahdannut Robinia. Robin alistuu, itkee ja käy pitkälleen lattialle ja samoin koirakin väsyä ja asettuu makaamaan Robinin syliin.

### Hämärän kirjoitus

*Yömet-*sän kerronnan tasolla ja kirjoitustyyliä näkyy myös pyrkimys kuvata nimetöntä ja etsiä sille tuoretta ilmaisua. Avantgardistisessa kirjallisuudessa tai – kuten ranskalainen kirjallisuudentutkija ja filosofi Roland Barthes sanoisi ”riemun sekaista hämminkiä” (*jouissance*) tuottavassa kirjallisuudessa – luovutaan perinteisistä representaatiota luovista malleista, kuten kieliopillisesta lauseiden muodostamisesta ja koherentin mielikuva maailman luomisesta. Sen sijaan siinä etsitään ilmaisua nimettömälle ilman valmista mallia siitä, miten se tulisi ilmaista. *Yömet-*sän kerronta ei rakenna ehyttä maailmankuvaa. Sen referenssi ei ole olemassa reaalisella ja jatkuvalla tavalla, vaan teksti tuottaa varjokuvamaisen referentin. Henkilöt ovat siluetteja ja samoin miljöö on varjokuvamainen ja epäjatkuva. Teksti ei luo elävää tai realistista kuvaa henkilöistä ja tapahtumista, vaan ne ovat irrallisia ja toissijaisia. Sen sijaan teksti välittää erilaisia tunteita ja tunnelmia vaihdellen kaipauksesta nauruun, intohimoon, ikävään ja surumielisyyteen.

Teksti ei kerro niinkään maailmasta ja tapahtumista, vaan kuvaa erilaisia psykofyysisiä tunnetiloja. *Yömet-*sän kerronta rikko kausaalista, kronologista ja narratiivista jatkuvuutta. Realis-

---

<sup>24</sup> ”Life is not to be told, call it as loud as you like, it will not tell itself.” (NW, 184.)



tisessa romaanissa tavoitteena on luoda mahdollisimman yhtenäinen olemassa olevan maailman mukainen referentti. Kirjan miljö ja henkilöt pyritään kuvaamaan mahdollisimman ehyinä ja kokonaisina. Samoin tarinan juoni tähtää elämänkaltaisen olemisen jatkuvuuden illuusion luomiseen. Sen sijaan Barnesin *Yömetssä* ei synny yhtenäistä ja ehyttä miljöötä tai henkilöitä, vaan se synnyttää pikemminkin monimielisiä, moniselitteisiä ja hajaantuvia objekteja. Yhdysvaltalaisen kirjallisuudentutkijan Joseph Frankin mukaan Barnesin kirjoitustyylin poeettisessa muodossa voidaan nähdä yhtäläisyyksiä ranskalaisen runoilijan Stéphane Mallarmén pyrkimykseen luoda poissaolon kieli. Toisin kuin läsnäolon kielessä siinä sanat kiistävät objektinsa sen sijaan, että ne viittaisivat niihin. (Frank 1963, 13.) *Yömetän* kerronta ei kuitenkaan täysin pura skemaattisia ajattelu- ja representaatorakenteita, kuten esimerkiksi sitä, että lause muodostuu subjektista ja predikaatista. *Yömetän* lauseet ovat mielekkäitä, eli uusi representatio ei ole täysin vieras tai uudelle logiikalle perustuva. Pikemminkin kyse on epäkonventionaalisista yhdistelmistä, uusista ja tuoreista metaforista, jotka sisältävät analogisia piirteitä tavanomaisempien lauseiden kanssa, mikä mahdollistaa niiden ymmärrettävyyden. Tyypillistä on, että tunneilmaisut korvataan konkreettisemmilla visuaalisilla mielikuvilla. Esimerkiksi rakastetun saavuttamattomuuteen, toiseuteen ja vierauteen liittyvä tuska ja nöyryytys on ilmaistu seuraavan visuaalisen mielikuvan avulla: ”Rakastajan sydämen murskaa se yö, johon hänen rakastettunsa menee; hän herättää rakastettunsa yllättäen vain nähdäkseen hyeenankasvot siinä hymyssä, jonka tämä suo erotessaan kumppanistaan” (YM, 95).<sup>25</sup>

Julia Kristevan mukaan poeettinen kielenkäyttötapa syntyy, kun kieleen tulee mukaan merkityksen ja merkityksenmuodos-

---

<sup>25</sup> ”For the lover, it is the night into which his beloved goes [...] that destroys his heart; he wakes her suddenly, only to look the hyena in the face that is her smile, as she leaves that company.” (NW, 127–128.)

tumisen kannalta heterogeenistä ainesta.<sup>26</sup> Heterogeeninen on kielen ulkopuolista ainesta, joka on yhteydessä tunteisiin, keholliseen ja vietilliseen olemiseen. Se näyttäytyy suhteessa kielen hämäränä, kielellisen ilmaisun selkeyttä ja lineaarisuutta sekoittavana. Heterogeeninen ilmenee muun muassa lasten ensimmäisissä sanojen matkimisissa, ääntelyn rytmiikassa ja intonaatioissa, jotka edeltävät foneemeja, morfeemeja, lekseemejä ja lauseita. Myös psykoottisen puheen intonaatioissa ja rytmeissä sekä ”kielillä puhumisessa” on Kristevan mukaan nähtävissä

---

<sup>26</sup> Julia Kristeva esittää väitöskirjassaan *La révolution du langage poétique* (1974) sekä artikkelissaan ”Identiteetistä toiseen” psykoanalyttiseen ja fenomenologiseen teoriaan perustuvan näkemyksen poeettisesta kielestä. Kristevan mukaan poeettinen kieli seuraa merkityksen, subjektin ja rakenteen kriisejä ja prosesseja. Poeettiselle kielelle on ominaista, että se horjuttaa pysyviä merkityksiä ja subjektin identiteettiä. (Kristeva 1993, 86, 94.) Kristevan mukaan poeettinen kieli ja kielen käyttäminen ylipäänsä edellyttää aina symbolista ja semioottista ulottuvuutta, mutta ne voivat yhdistyä eri tavoin ja luoda siten erilaisia diskurssityyppejä; esimerkiksi tieteellisessä kirjoituksessa pyritään minimoimaan semioottinen ulottuvuus. Semioottinen on Kristevan mukaan jotain erottuvaa, joka mahdollistaa epävarman ja epätasaisen jäsennyksen. Se on yhteydessä vietillisiin, kehollisiin lihassupistuksiin ja sublimoituihin latauksiin. (Mt. 96.) Siten semioottinen ulottuvuus tuo kieleen puhtaan symbolisen järjestyksen ulkopuolista heterogeenista ainesta. Symbolinen ulottuvuus puolestaan tarkoittaa Kristevalla Husserlin kuvaamaa *teettistä operaatiota*. Teettinen operaatio asettaa samanaikaisesti merkityksen (tiedon kohteen) ja subjektin polariteetin, ”[s]iten jokaista merkittyä transsendentaalista kohdetta vastaa transsendentaalinen ego” (mt. 91). Symbolisessa voidaan tehdä erottelu subjektin ja objektin välillä. Symbolinen järjestys on erojen järjestelmä, subjekti ja objekti ovat erotettavissa toisistaan, eivätkä ne sulaudu toisikseen. Subjektin kehityksen vaiheina semioottiset prosessit ovat viettitoimintojen tunnuksia ja siten ne ilmaisevat peilivaihetta edeltävää riippuvuutta äidistä. Ne valmentavat tulevaa puhujaa astumaan merkityksen muodostumisen piiriin eli symboliseen järjestykseen. Kielen symbolisen funktion muodostuminen edellyttää vietin torjuntaa ja äitisuhteen katkaisemista. Poeettisen kielen subjekti tuotetaan aktiivisella uudelleen torjuttu vietillinen ja maternaalinen aines. (Mt. 98.)

merkityksenmuodostumiseen nähden heterogeenistä ainesta. Se ilmenee kielen rytmeissä ja musikaalisuudessa. Kristeva puhuu heterogeenisen yhteydessä usein myös semioottisesta luolasta tai säiliöstä, *chorasta*. Se on merkitykseen tähtäävää, mutta samalla siihen nähden ylimääräistä ja negatiivista. (Kristeva 1993, 94–95.) *Yö metsän* kielen runomuotoinen vaihteleva rytmiikka ja musikaalisuus voidaan nähdä heterogeenisen ja kielen ulkopuolisen elementin ilmaukseksi. Barnesille ominaista musikaalisuutta kuvaa seuraava esimerkki, joka muistuttaa lastenlorua. Sen yhteyteen voi kuvitella jonkinlaisen melodian ja intonaation:

Kadonnut tyttö hän on aina prinssi, joka löytyy. Se prinssi valkoisen ratsun selässä, jota aina olemme etsineet. Ja se soma poika, joka onkin tyttö, sehän on pitseihin puettu prinsessa-prinssi – ei kumpikaan ja puoliksi kumpaakin, viuhkan eri puolille piirretty kuva! (YM, 143.)<sup>27</sup>

Vietillisen heterogeenisen aineksen ilmeneminen tekstissä ilmenee transsinomaisissa assosiaatioryöpyissä. Näissä kohdissa teksti kulkee eteenpäin kiihtyvällä vauhdilla, lauseet venyvät pitkiksi. Ilmiöön liittyvä vietillinen ja kehollinen intensiteetti ei salli pysähdystä, vaan sanat kuljettavat toisiin metaforiin ja assosiaatioihin. Voidaankin sanoa, että Barnesin tekstissä kehollinen ja vietillinen intensiteetti rikkoo symbolisen järjestyksen lineaarisuutta ja selkeyttä. Teksti muuntaa esimerkiksi aikaa pitkäkestoisiksi intensiteettiryöpsähdyksiksi ja välillä aforisminomaisiksi lyhyiksi leikkauksiksi ajassa. Barnesin teksti kuvaa suurimmaksi osaksi, joko suoraan tai metaforien välityksellä, kehon kokemuksia ja tunnetiloja. Hänen kirjoituksessaan säilyy semiootti-

---

<sup>27</sup> ”The Prince on the white horse that we have always been seeking. And the pretty lad who is a girl, what but the prince of princess in point lace – neither one and half of the other, the painting on the fan!” (NW, 194.)

nen jälki kuvatuista tunnetiloista siten, että tekstin rytmissä näkyvät tunteisiin liittyvät rytmit, jotka vaihtelevat kiihkeästä epätoivosta levollisuuteen. Teksti ilmentää näihin erilaisiin tunteisiin liittyviä kehollisia tuntemuksia ja hengitystä.

*Yömetälle* on myös ominaista, että tekstissä ei tuoteta subjektin ja objektin vastakkainasettelua, vaan ne yhtyvät ja sulautuvat toisiinsa. Esimerkiksi seuraavassa lauseessa näkyy semioottinen subjekti- ja objektiasetelman ratkeamattomuus: ”Sinun, jonka olisi pitänyt saada tuhat lasta ja Robinin, jonka olisi pitänyt olla ne kaikki” (YM, 108). Selvimmin kyvyttömyys erottaa subjektia ja objektia näkyy Noran suhtautumisessa Robiniin.<sup>28</sup> Semioottinen epävarma ja epätäsmällinen jäsenitys näkyy yleisemmin jatkuvana metaforisuutena tekstissä. Ilmiöitä kierretään ja kaarretaan eri puolilta metaforallisen ilmaisun avulla.

*Yömetän* teksti rakentuu pitkälti kätkemisen ja torjunnan välityksellä. Teksti jättää sanomatta sen, mistä se puhuu. Näkyvä kirjoitus on piilokirjoitusta, joka jatkuvasti peittää ja kätkee kohteensa. Samalla tämä kätkemisprosessi tekee kätketystä elävää, joka ei ole pysäytettävissä tai objektivoitavissa sanoihin. Näin se luo lukijallekin mielikuvan siitä, että tekstin takana on jokin elävä, mahdollisesti omaelämäkerrallinen lähtökohta, vaikka siihen tekstissä ei mitenkään viitata. Torjunnasta syntyvä kätkeytyvä kirjoittaminen katkaisee tekstin lineaarisuuden ja tuottaa valepukuja, vääristymiä, tiivistymiä ja siirtymiä. Esimerkiksi sopii kohta, jossa Nora tapaa tohtori O’Connorin kul-lankeltaisessa peruukissa:

Hänen kasvonsa olivat voimakkaasti ehostetut ja silmäripset värjäytyt. Noran mielessä välähti: ”Hyvä luoja, lapset tietävät sellaista, josta eivät uskalla puhua, Pikku Punahilkka ja sängyssä makaava susi kiehtoo heitä!” (YM, 88.)<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> ”Robinin poissaolo oli ruumiinjäsenen irtoamista.” (YM, 69.) ”Kun suutelet häntä, hänen suunsa on omasi.” (YM, 149.)

Tekstikohdassa näkyy torjunnalle ominainen katkos, joka vie pois kertomuksen reaaliseen ja referentiaalisesta todellisuudesta. Pinnalta katsoen tohtorin ulkonäön ja Noran väitteen välillä ei ole mitään yhteyttä, torjunta katkaisee tilallisen ja kronologisen kausaliteetin tekstissä. Tekstin tasolla tapahtuu tavallaan hyppy tyhjään, äänetön välilyönti, Tohtorin ulkonäön ja Noran toteamuksen välissä. Torjunta ilmenee juuri tässä irrationaalisessa hyppäyksessä, joka siirtää lukijan pois referentiaalisesta tulkintajärjestelmästä. Nora torjuu välittömästi hämärän oivalluksensa ja kätkee sen toiseen salaisuuteen. Tohtorin peruukki ja naiseksi pukeutuminen tuo Noran mieleen toisen analogisen salaisuuden, joka on kätkeytynyt Punahilkkan satuun. Tämä salaisuus on luonteeltaan nimetön, mutta lukija voi aavistaa sen analogian välityksellä. Tässä on juuri Barnesin tekstin erityinen kiinnostavuus, tekstiin sisältyvä hämärä tai nimetön sana, jonka lukija aavistaa, vaikka sitä ei koskaan sanota. Hyvä esimerkki torjunnasta johtuvasta kätkeytyvästä kirjoituksesta on tohtori O'Connorin puhepätkä, jonka metaforien takaa lukija lukee toista nimetöntä kirjoitusta:

[...] puhelin itsekseni parasta *comédie-française*-ranskaani ja yritin pysytellä erilläni siitä, minkä tiesin johtavan ihmisiän mittaiseen sotkuun ja toivoin samalla kuulevani Schumannin laulusarjan, ja silloin sisään pyyhältää se tanskalaisen kreivin emakko. Sydäntäni särkee, kun ajattelen kaikkia niitä surkeita otuksia, jotka heittäytyvät koppaviksi, vaikka heillä ei ole pottaa, mihin kusta, eikä ikkunaa, mistä tyhjentää sitä. Ja mieleeni tulivat jostakin syystä maailman suljetut puutarhat, joiden ahtaudessa ja kauneudessa ihmisen mieli kohoaa korkeuksiin, tai avarat vainiot, jotka sallivat sydämen sivisty-

---

<sup>29</sup> "He was heavily rouged and his lashes painted. It flashed into Nora's head: 'God, children know something they can't tell, the like Red Riding Hood and the wolf in the bed!'" (NW, 117.)

mättömyyden ohentua (sen tähden syön salaattia), ja tulin ajatelleeksi, että kaikilla pitäisi olla paikka, mihin kukkansa heittää, niin kuin minulla, kun kerran nuorena sain korillisen orkideoita – joita en suinkaan pitänyt itselläni. (YM, 107.)<sup>30</sup>

Tohtorin puheenvuoro sisältää jatkuvasti hyppäyksiä tyhjään ja irrationaaliseen. Seuraava assosiaatio tai metafora ei näytä liittyvän edelliseen. Torjunta katkaisee reaalisen todellisuuden representoimisen ja sitä kautta paljastaa nimettömän ei-representatiivisen luonteensa. Erilaisten valepukujen ja metaforien kautta saadaan aavistus tekstin tiedostamattomasta ja nimettömästä kohteesta. Tekstinäytteessä näkyy myös selvästi nimettömän tyhjentymättömyys tekstiin. Se tuottaa tekstiä, mutta teksti voi vain sanoa puolittain totuuden siitä valepukujen ja irrationaalisten hyppäysten avulla. Tämä johtaa loputtomaan signifioijien ja metaforien ketjuuntumiseen, jota tajunnanvirtakirjoitus ilmaisee. Tällöin kirjoituksessa näkyy merkityksen muodostumisen liike, jossa toinen kielellinen ilmaisu johtaa seuraavaan muodostaen loputonta ketjua, joka vie aina uuteen kielelliseen ilmaisuun ja metaforaan.

Esitän yhden tulkinnan siitä, miten lukija voi täydentää ja tehdä itselleen ymmärrettäväksi tohtorin puhetta luomalla tekstin pintatason takaisen toisen kertomuksen tekstistä. Tekstikatkelma voidaan tulkita siten, että tohtori halusi paeta tilannetta,

---

<sup>30</sup> "[...] talking to myself in the best *Comédie-Francaise* French, trying to keep off what I knew was going to be trouble for a generation, and wishing I was hearing the Schumann cycle – when in swishes the old sow of Danish count. My heart aches for all poor creatures putting on dog and not a pot to piss in or a window to throw it from. And I began to think, and I don't know why, of the closed gardens of the world where all people can make their thoughts go up high because of the narrowness and beauty, or of the wide fields where the heart can spread out and thin its vulgarity (it's why I eat salad), and I thought, we should all have place to throw our flowers in, like me who, once in my youth, rated a *corbeille* of moth-orchids – and did I keep them?" (NW, 144.)

jossa joutuisi selvittämään Noran, Robinin ja Jenny Petherbridgen välistä suhdetta. Hän olisi mieluummin kuunnellut vaikka Schumannin laulusarjan. Tohtorin assosiaatiot kertovat hänen näkemyksestään Jenny Petherbridgestä, jota hän kutsuu tanskalaisen kreivin emakoksi. Petherbridge kuuluu niihin ihmisiin, jotka puhuvat negatiivisia asioita muille ihmisille, ”vaikka heillä ei ole pottaa, mihin kusta”, eli oikeutta tai mahdollisuutta siihen. Hän on eräällä tavalla suljettu, ikkunaton, joka tuo mieleen tohtorille sulkeutuneet henkilöt, joiden maailma on kaunis kuin ”suljetut puutarhat”, joissa ”mieli kohoaa korkeuksiin”. Tästä tohtorille tulee mieleen, että kaikilla, myös sulkeutuneilla ihmisillä pitäisi olla tie ilmaista itseään, ”heittää kukkansa”; sana ”kukka” puolestaan johtaa hänet muistelemaan, kuinka hän oli saanut aikoinaan kukkia, jotka hän oli antanut pois. Tekstikatkelma voidaan tulkita myös toisin, jos tarkastellaan tekstin kuvastoa. Esimerkiksi ilmaisut ”suljetut puutarhat” assosioituvat helposti haaremiin tai ”heittää kukkansa” morsiuskimppuun. Barnesin tekstiä luetaankin alitajuisesti tai tiedostetusti tulkiten metaforia ja lisäten lisäsanoja aukkokohtiin, kuitenkin sen metaforallinen ilmaisu voi paljastaa nimettömän elävän, merkitystä tuottavana ja kätkeytyvänä. Voidaankin sanoa, että nimettömän hämäryys takaa sen elävyyden ja säilymisen.

## Lopuksi

Olen tässä artikkelissa pyrkinyt osoittamaan, että Djuna Barnesin *Yö metsän* kerronta ei ole ainoastaan puhtaan tyyllinen ja muodollinen kokeilu, vaan hänen avantgardistinen kirjoitus-tyylinsä on elimellisessä yhteydessä romaanin teeman ja sisällön kanssa. Romaanin keskeisenä teemana voidaan pitää rakastetun toisen, toiseuden, yön, varjopuolen, hämärän elämän, tiedostamattoman ja torjutun kohtaamista. Hämärän kohtaaminen itässä ja toisessa ihmisessä synnyttää sen erityisen poeettisen ja

avantgardistisen kirjoitustyylin, joka on tyypillinen *Yömetsälle*. Barnes esittää sellaisia ajatuksia tiedostamattoman ja toisen ihmisen luonteesta, joita vasta myöhemmin 1900-luvulla ryhdytään pohtimaan psykoanalyttisen ja filosofisen teorian puitteissa. Romaanissa pohditaan identiteetin rajoja, hajoamista ja toisen toiseutta hämmästyttävän samalla tavalla kuin esimerkiksi Jacques Lacanin, Julia Kristevan, Emmanuel Levinasin ja Mikkel-Borch Jacobsenin kirjoituksissa. *Yömetsässä* ”hämärän elämä” liitetään mystiseen viisauteen ja olemisen perimmäiseen luonteeseen, jossa vastakohtat yhdistyvät ja jossa ei ole eroa minän ja sinän välillä.

Djuna Barnesin *Yömetsän* outo suggestiivisuus tai ”riemun sekainen hämminki” (*jouissance*) perustuu siihen, että se pyrkii antamaan ilmaisun nimettömälle ja hämärälle. Se ei tyydy valmiiseen kieliopin tai skemaattisten representaatiomallien tarjoamaan muottiin ilmaista nimetöntä ja kielelle toista kokemusta, vaan se etsii uusia ilmaisutapoja. Yhtäältä kerrontaa muovaa merkityksenmuodostumiseen tähtäävä kielelle ulkopuolinen heterogeeninen, kehollinen ja vietillinen aines, joka tuottaa tekstiin sille ominaisen musikaalisuuden. Toisaalta kerronnan jatkuvuutta rikkoo torjunta, joka kätkee kohteensa ja tuottaa tekstiin valepukuja uusien ja arvaamattomien metaforien muodossa. Teksti synnyttää heterokosmoksen, liikkuvan ja hahmottoman maailman, jossa subjektina ja objektina oleminen ajoittain yhdistyvät. Tapahtumat, identiteetit ja objektit eivät ole olennaisia, vaan kokemus. Kerronta tähtääkin kokemuksen, tunteen ja toisen ihmisen sisäisyyden kuvaamiseen niiden hämärässä ja hahmottomassa luonteessa, joka tunnetaan ja aavistetaan visuaalisen hahmottamisen tuolla puolen. Siten tekstin pintataso kätkee ja antaa aavistuksen tekstin takana olevasta salaisuudesta, jonka lukija näin lukee sen hämäryydessä.



## Kirjallisuus

- Barnes, Djuna, *Nightwood* (NW). London: Faber and Faber 1990.  
(1937)  
–*Yö metsä* (YM). Suom. Lauri Perkki. Helsinki: Kirjayhtymä 1989.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil 1973.
- Benstock, Shari, *Women of the Left Bank, Paris 1900–1940*. London: Virago Press 1987.
- Derrida, Jacques, ”La mythologie blanche – la métaphore dans la texte philosophique”. *Marges – de la philosophie*. Paris: Minuit 1972, 247–308.
- Frank, Joseph, *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana University Press 1963.
- Freud, Sigmund, ”The Uncanny”. Käänt. Alix (ja James) Strachey. *Art and Literature*. Pelican Freud Library 14. Toim. Albert Dickson. Harmondsworth: Penguin Books 1985, 339–376. (Das Unheimliche 1919)
- Jung, Carl Gustav, *Unia, ajatuksia, muistikuvia*. Toim. Aniella Jaffé. Suom. Mirja Rutanen. Juva: WSOY 1985. (*Erinnerungen, Träume, Gedanken*; suom. 12. painoksesta 1982)
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l’horreur. Essay sur l’abjection*. Paris: Éditions du Seuil 1980.  
–*Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo, Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus 1993.  
–*Revolution in Poetic Language*. Käänt. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press 1984. (*La révolution du langage poétique* 1974)
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l’extériorité*. 4. ed. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers 1988. (1971)  
–*Etiikka ja Äärettömyys – keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suom. Antti Pönni ja Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus 1996. (*Ethique et infini* 1982)

- Nancy, Jean-Luc, *Inoperative Community*. Toim. ja käänt. Peter Connor. Minneapolis: University of Minnesota Press 1991. (*La Communauté désouvrée* 1986)
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot 1972. (1916)
- Spinoza, Benedictus de, *Etiikka*. Suom. Vesa Oittinen. Helsinki: Gaudemus 1994. (*Ethica ordine geometrico demonstrata* 1677)

# UNIA PIMEYDESTÄ

## Michaux, Ekelöf ja Saarikoski

*Janna Kantola*

Esisokraattista Herakleitosta kutsuttiin hämäräksi – *Skoteinos* – koska hänen ajattelunsa oli vaikeaselkoista. Platon moitti Herakleitosta siitä, että tämä kätki ajatuksensa runouteen. *Theaitetos*-dialogissaan (155e–156a) Platon viittasi Herakleitokseen puhumalla ”salaisista opeista”: Sokrates arvelee Theaitetoksen olevan kiitollinen, jos hän auttaa tätä etsimään sen totuuden, joka kätkeytyy ”tuon maineikkaan miehen ajatuksiin”. Mutta miksi runous – jonka Platon oli valmis karkoittamaan ihannevaltiostaan – valitsee hämäryyden? Entä mitä se peittää, minä totuuden, totuudet? Vastausta haetaan kolmelta runoilijalta: Henri Michaux’lta (1899–1984), Gunnar Ekelöfiltä (1907–1968) ja Pentti Saarikoskelta (1937–1983). Heidän runoissaan pimeyteen mennään eri teitä ja eri kielillä. Jotakin yhteistä heillä kuitenkin on. Sitä etsitään konkreettisista kosketuskohdista, runojen välisistä yhteyksistä, ja siksi matkaan liitetään Ekelöfiä ja Saarikoskea tutkittaessa myös James Joycen ”yökirja” *Finnegans Wake* (1939).<sup>1</sup>

Michaux’lta esillä ovat varhaiset, 1930-luvulla ilmestyneet kokoelmat *La nuit remue* (Yö siirtyy, 1935; jatkossa LNR) sekä

---

<sup>1</sup> Näkökulmaa voidaan kutsua intertekstuaaliseksi, mistä ks. esim. Keskinen 1996 ja 2001, 109–110.

*Plume précédé de Lointain intérieur* (Plume ja Kaukainen sisin, 1938; jatkossa P).<sup>2</sup> Ekelöfin yhteydessä kirjoitan hänen kokoelmistaan *Strountes* (1955; S),<sup>3</sup> *En Mölna Elegi* (Mölna-elegia, 1960; ME), *Opus incertum* (1959; OI) ja *Sagan om Fatumeh* (Fatumeh'n satu, 1966; SF). Saarikoskelta on esillä hänen *Tiarnia*-sarjansa päätös *Hämärän tanssit* (1983; HT). Näiden teosten tärkeitä elementtejä ovat jo otsikkoni ilmaisemat pimeys, unenomaisuus tai absurdi. Michaux'n yhteydessä on puhe yöstä ja absurdista, Ekelöfin ja Saarikosken yhteydessä vastakohtaisuuksista, leikillisen ja mystisen kohtaamisesta. Artikkelin edessä Michaux'ta, Ekelöfiä ja Saarikoskea tarkastellaan myös rinnan. Jaettuna lähtökohtana on hämärän kytkeminen alitajuiseen ja uneen. Siksi puhutaan yhtä paljon niin yöstä kuin hämäryydestäkin: usein yö ilmaisee arvoituksellista hämärää. Miksi? Ensin vastaa Michaux.

### Michaux: yö taipuu.

Michaux'lla yö toistuu. Hänellä yöhön liittyy vaikeuksia (La nuit des embarras), katoamisia (La nuit des disparations) ja absurdismia, kuten proosarunoissa ”Häyö” (Nuit de nocces) tai ”Yö siirtyy” (La nuit remue). ”Häyössä” vaimoa liotetaan kaihossa, ”Yö siirtyy” -kokonaisuuden runoissa poliisin käsivarsi tempaistaan irti nauhoineen tai maataan liki pienten naisten läjää, ”tokkuraisena, sydän syrjällään”. ”La nuit des disparations” -runon motoksi Michaux on kirjoittanut: *La nuit n'est pas comme le jour. Elle a beaucoup de souplesse* (”Yö ei ole kuin päivä. Yössä on paljon taipuisuutta”). Taipuisuus ei merkitse myötäilyä: siihen sisältyvät niin vaaran, uhan kuin täyttymyksenkin aiheet. Runollisesti ajatus tarkentuu seuraavassa, runossa ”Dans la nuit” (Yössä):

<sup>2</sup> Kirjassa on kaksi osaa, ”Plume” ja sen edellä ”Kaukainen sisin”.

<sup>3</sup> *Strountes* äännetään samoin kuin ruotsin sana ”strunt” (’pöty’, ’loru’).

Yöllä	Dans la nuit
Yölläs	Dans la nuit
Sulaudun yöhön	Je me suis uni à la nuit
Loppumattomaan yöhön	A la nuit sans limites
Yöhön	A la nuit
Minun, kauniini, omani.	Mienne, belle, mienne.
Yö	Nuit
Syntymän yö	Nuit de naissance
Joka täyttää minut huudollani	Qui m'emplit de mon cri
Tähkäreilläni.	De mes épis.
Sinä joka valtaat minut	Toi qui m'envahis
Joka vellot, vellot	Qui fais houle houle
vellot aina vaan	Qui fais houle tout autour
Sauhuat, olet sysimusta	Et fumes, es fort dense
Ärjyt	Et mugis
Olet yö	Es la nuit.
Levollinen, leppymätön yö	Nuit qui gît, nuit implacable.
Toitotuksellaan, ja rannallaan	Et sa fanfare, et sa plage
korkealla, kaikkialla	Sa plage en haut, sa plage partout,
painolla kuninkaan, nielee,	Sa plage boit, son poids est roi,
upottaa kaiken alleen	et tout ploie sous lui
lankaakin ohuemman alle	Sous lui, sous plus ténu qu'un fil
Yön alle	Sous la nuit
Yön. <sup>4</sup>	La Nuit.

Uhkaava, kaiken ympäröivä, luja ja ärjyvä yö ja kuitenkin kaudis, ”omani”? Äärimmäisyyksiin meneminen – liioittelu, *argumentum ad absurdum* – on Michaux’lle ominaista (ks. Kantola 2001). Se näkyy ”Dans la nuit” -runon voiman ohella vaikkapa *Plume précédé de Lointain intérieur* -kokoelman proosarunojen ”Magie” (Taikuutta) ja ”Je vous écris d’un pays lointain” (Kir-

<sup>4</sup> Kaikki suomennokset J. K.

joitan Sinulle kaukaisesta maasta) kummallisissa maisemissa. Jälkimmäisessä tuntematon ja outo kuvataan valon ja pimeyden vastakohtapareilla. Kaksitoistasäkeinen proosaruno alkaa:

Aurinko paistaa täällä vain kerran kuussa, hän kirjoittaa, eikä silloinkaan kauan. Hieromme silmiämme jo päiviä ennen. Mutta turhaan, niin hetytymätön on aika. Aurinko ei näyttäydä ennen kuin sen hetki koittaa. Ja kun valoa on, riittää tekemistäkin niin tolkkottomasti, että tuskin ehtii muita vilkaista. Yön pimeydessä on hankala tehdä työtä, vaan on pakko: kääpiöitä syntyy tasaiseen tahtiin.

(Nous n'avons pas ici, dit-elle, qu'un soleil par moins, et pour peu de temps. On se frotte les yeux des jours à l'avance. Mais en vain. Temps inexorable. Soleil n'arrive qu'à son heure. Ensuite on a un monde de choses à faire, tant qu'il y a de la clarté, si bien qu'on a peine le temps de se regarder un peu. La contrariété pour nous dans la nuit, c'est quand il faut travailler, et il le faut: il naît des nains continuellement. P, 73.)

Michaux ei tyydy yössäkin lopulliseen, harmoniseen pimeyteen, joka puhuisi kuolemasta metaforisesti. Sen sijaan liikutaan äärimmäisissä tunnetiloissa ja niitä kuvaavissa kauheuksissa miltei kirjaimellisella tasolla. ”Dans la nuit” -runon yö ei näy suoraan: puhuja on yhtä yön kanssa. Sisäiseksi koettu pimeys enteilee ulkoista uhkaa. Teoksen *La nuit remue* proosarunossa ”Mon Roi” (Kuninkaani) se henkilöityy kuninkaan hahmoon. Runo alkaa enteellisesti yöhön – alitajuiseen – viitaten: ”Yössäni kiusaan Kuningastani, hivuttaudun ylös ja väännän hänen niskaansa” (LNR, 14).<sup>5</sup> Mielleyhtymät vaihtuvat väkivaltaisesti toisiksi kun tarina etenee, kunnes tulkitsemisyrietykset haihtuvat tekstin muuttuessa vähä vähältä yhä meluisammaksi farssiksi. ”Je vous

<sup>5</sup> ”Dans ma nuit, j'assiège mon Roi, je me lève progressivement et je lui tords le cou.”

écris d'un pays lointain" -proosarunossa ulkoinen uhka on muun muassa meri, joka "tulee kaukaa pelottelemaan ja haastamaan riitaa" (P, 77).<sup>6</sup> Jälkimmäisessä ulkoista uhkaa tai vierasta merkitsevät Michel Butorin mukaan myös ensimmäisen jakson "kääpiöt" tai seitsemännen "leijonat" (Butor 1999, 22), jotka käyskentelevät kuvatussa kylässä ja jotka "eivät pyydä ärtymystään anteeksi, jos nuori tyttö sattuu juoksemaan ohi, vaan nielevät tytön saman tien" (P, 76–77).<sup>7</sup> Tulevaa vaaraa ennustaa osuvan lakonisesti "La nuit des embarras" -runon motto:

Tässä maailmankaikkeudessa hymyjä on vähän. Se joka täällä liikkuu, joutuu lukemattomiin haavoittaviin kohtaamisiin. Ei niihin silti kuole. Jos kuolee, niin kaikki alkaa alusta taas.

(Dans cet univers, il y a peu de sourires.  
Celui qui s'y meurt fait une infinité de recontres qui le bles-  
sent.  
Cependant on n'y meurt pas.  
Si on meurt, tout recommence.  
P, 121.)

Vaikeudessaan yö on painajaista, kuvitelmienvyöryä vastaansanomattomassa pimeydessä, joka takertuu kokijaansa kaikkialta.<sup>8</sup>

Miksi sitten Michaux'n yö on hämäryyttä? Ranskaksi hämää kuvataan useimmin adjektiivilla "obscur(e)", ja kuten suomen kielessäkin, se merkitsee myös epäselvyyttä, määrittelemättömyyttä. Michaux'n yö on epäselvä, kun se taipuu moneksi –

---

<sup>6</sup> "Elle vient de très loin pour nous chicaner et nous effrayer."

<sup>7</sup> "Mais s'il voient courir devant eux une jeune fille, ils ne veulent pas excuser son émoi. Non! Aussitôt ils la dévorent."

<sup>8</sup> Vrt. *La nuit remue* -proosarunon toinen jakso, jota siteerataan tuonnempaan ("Sous le plafond de ma chambre...").

François Trotet'n mukaan se on "tulviva" (1992, 78; vrt. "Dans la nuit"). Yhtä lailla on kyse kauneudesta ("mienne, belle, mienne") kuin aggressiosta ja vieraan uhasta. Siksi ennen kaikkea yön pimeys ja illan hämäryys kätkevät itseensä arvoituksen, jota Michaux lähestyy vaihtuvista ja vastakohtaisistakin näkökulmistä. Hänen tekniikkanaan on yhdistää arkista absurdiin, todellisuutta surrealistiseen (Broome 1977, 43). "Omituinen" esitellään tavanomaisena: poliisin käsivarret tempaistaan irti, nainen muuttuu peltopyyksi, pisara naiseksi, sarvikuonot ovat heikkoja ja valuvat.<sup>9</sup> Kauhua ja vaaraa Michaux kuvaa myös häyökuvauksessa "Nuit de nocés", jossa kauhu vaihtuu absurdiin: tässä proosarunossa yön määrittelemättömyys merkitsee mielen pimeää puolta ja sen asteittaista kirkastumista absurdiksi, "hämyrydeksi", jos halutaan. Konkreettisesti se tarkoittaa siirtymistä äärimmäisyydestä toiseen, alun kidutuskuvitelmasta lopun inhimillisyyden ilmaisuun. Franz Kafkan tekstien – joissa on nähty kaltaisuutta Michaux'n proosarunoihin (esim. Bellour 1986, 253; Broome 1977, 143) – yhteydessä Margot Norris on kirjoittanut eläimellisestä puolesta. Hänen mukaansa Kafkan näkemys vaati radikaalisuudessaan kerrontaan negatiivisen puolen, jota eläimellisyys edustaa. Siinä missä Joyce riisuu kielen, kohdistuu vastaava ele Norrisin näkemyksen mukaan Kafkalla logiikkaan. Metaforisuutta typistämällä analogia tiedostamattoman ja infantiilin välillä laajenee kohti eläimellistä ja unenomaisuutta (ks. tarkemmin Norris 1985, 133).<sup>10</sup> Myös Michaux liikkuu etenkin yöllisissä runoissaan "eläimellisessä" ja unenomaisuudessa – eräänlaisessa metamorfoosissa – jossa kaikkein absurdeimmatkin tapahtumat toimijoineen ovat todellisia, eivät jotakin muuta merkitsemässä. Michaux'n yö on "syntymän yö", *nuit de naissance*. Trotet'n mukaan Michaux pyrkii etäännyttämisen ja kiel-

<sup>9</sup> Esimerkit ovat kokoelmasta *La nuit remue*; vrt. myös edellä sanottu proosarunosta "Je vous écris d'un pays lointain".

<sup>10</sup> Michaux'n tavasta "riisua kieltä" ks. Roger 2000, 259–264.



lon kautta tyhjyyteen, jossa uusi syntymä, uusi minuus on mahdollinen (Trotet 1992, 79). Täydellinen esimerkki muodonmuutoksesta, uudelleensyntymisestä ja konkreettisesta eläimellisyyden ja unenomaisuuden fuusiosta on proosaruno ”Encore des changements” (Aina vain muutoksia). Runon päätös on tässä mielessä kuvaava:

Vain harvoin näen jotakin ilman tuota erityistä tuntemusta... *kyllä, olen ollut TUO*... Se ei ole muistikuva, vaan tunne. (Siksi pidän niin paljon kuvitetuista tietosanakirjoista. Selaan niitä, selaan ja olen tyytyväinen löytäessäni monia olioita, joina en ole vielä ollut. Siinä ajatuksessa lepään, se on suloista ja mumisen itsekseni: ”Olisin voinut olla tuokin, ja tuo, mutta siltä olen säästynyt.” Ja hengähdän helpotuksesta. Ah lepoa!)

(Rarement, je vois quelque chose, sans éprouver ce sentiment si spécial... *ah oui, j'ai été ÇA*... je ne me souviens pas exactement, je sens. [C'est pourquoi j'aime tellement les Encyclopédies illustrées. Je feuillette, je feuillette et j'éprouve souvent des satisfactions, car il y a là photographie plusieurs êtres que je n'ai pas encore été. Ça me repose, c'est délicieux, je me dis: ”J'aurais pu être ça aussi, et ça, et cela m'a été épargné.” J'ai un soupir de la soulagement. Oh! le repos!] LNR, 126–127.)

Yön absurdiutta sen sijaan kuvaa Michaux'n jo edellä mainittu proosaruno ”Mon Roi”. Ehdottelevuudestaan ja suoranaisesta kaksimielisyydestään huolimatta se ei pohjaa monimerkityksisyydelle. Sen sijaan on kyse, kuten unissakin pohjimmiltaan, subjektiivisesta kokemuksesta:

Minun pienessä huoneessani eläimet tulevat ja menevät. Eivät samaan aikaan. Eivätkä koskemattomina. Mutta ne kulkevat ohi: luontokappaleiden kelvoton, naurettava saattue.

Leijona tulee pää painuksissa sisään, ruhjottuna ja lommoille kolhittuna kuin vanha riepukerä. Kämpäparat huojuen. Kuka tietää miten se pääsee eteenpäin – viheliäisesti joka tapauksessa.

Norsu astuu sisään ilmat pihalle päästettynä ja horjuu enemmän kuin kuusipeuran vasikka.

Sama pätee muihinkin eläimiin.

(Dans ma petite chambre viennent et passent les animaux. Pas en même temps. Pas intacts. Mais ils passent, cortège mesquin et dérisoire des formes de la nature. Le lion y entre la tête basse, pochée, cabossée comme un vieux paquet de hardes. Ses pauvres pattes flottent. Il progresse on ne sait comment, mais en tout cas comme en malheureux.

L'éléphant entre dégonflé et moins solide qu'un faon.

Ainsi du reste des animaux.

LNR, 18.)

Michaux'n proosarunoissa niin tunnusmerkillinen öinen uhka muuntuu toivottomuudessaan koomiseksi, puhujan kuvatessa kohtuuttoman typistämisen kautta – häneltä viedään kaikki – suhdettaan kaksijakoiseen minäänsä. Motiivi toistuu myös koelman *La nuit remue* proosarunossa "Mes propriétés" (Tilukseni, tai Ominaisuuteni). Vähentäminen saa kuvata "pimeyden etenemisiä ja perääntymisiä", synkkyyttä, joka sekin on venytetty pohjattomaan syvyyteensä asti. On puhe "puuskaisista kuol-leiden lehtien pyörteistä", "vähäisistä tipoista, jotka putoavat, pimeydessä, totisina ja lohduttomina". Michaux'lla yön hämähäryydessä kiiltelevät pisarat ilmaisevat inhimillistä läsnäoloa kaik-keuden äärettömyydessä. "La nuit remue" -runon mielikuvituk-sellisissa ilmestymisissä pisaran muotoutuminen heijastaa elä-män syntymisen outoutta yhtä lailla kuin puhujan ilmaisemaa "jokapäiväisen elämän karvautta" (LNR, 12).

Kuten jo edellä mainittiin, sekä ranskan adjektiivia ”obscu-  
r(e)” että substantiivia ”obscurité” voidaan käyttää – kuten suo-  
men sanaa ”hämäryys” – ilmaisemaan niin pimentyvää kuin  
epäselvääkin. Näiden lisäksi ilmaistaan hämäryyttä ranskaksi  
myös pimeyteen kiinteämmin liittyvällä substantiivilla ”ténèb-  
res” (’hämäryys’, ’pimeys,’ myös ’salaperäisyys’) sekä adjektiivilla  
”ténébreux, -euse”. Uskonnollisessa merkitysyhteydessä ”ténèb-  
res” on vastakohtainen jumaluuden valolle; ”pimeyden prinssi  
tai ruhtinas” on ranskaksi ”Le prince des ténèbres”. Michaux pu-  
huu sen sijaan yöstä; siihen kytkeytyy enemmän monimielisyyt-  
tä ja arvoituksellisuutta. Yötä hämäryyden merkityksessä  
Michaux’lla kuvaa maalaus ”Le prince de la nuit” sekä siihen  
liittyvä runo:

Henri Michaux’n  
guassi ”Yön prinssi”,  
1937 (Musée nat.  
D’art moderne,  
Pariisi). Lähde:  
Brigitte Ouvry-Vial,  
*Henri Michaux. Qui  
êtes-vous?* Lyon: La  
manufacture 1989,  
kuvaliite.



Yön prinssi, kaksinaisen,  
tähtien tuottaman,  
kuoleman valtaistuimen,  
turhan pilarin,  
äärimmäisen kysymyksen prinssi;

Särkyneen seppeleen prinssi,  
jaetun valtakunnan, puisen käden prinssi.  
Kivettynyt prinssi pantterinnahassa  
Kadotettu prinssi.

(Prince de la nuit, du double, de la glande  
aux étoiles,  
du sièges de la mort  
de la colonne inutile  
de l'interrogation suprême;

Prince de la couronne rompue,  
du règne divisé, de la main de bois.  
Prince pétrifié à la robe de panthère  
Prince perdu.  
*Peintures*, 1939.)

Michaux'lla yöhön ja pimeyteen kytkeytyy myös pako ja vapautuminen. *Plume précédé de Lointain intérieur* -teoksen proosaarunossa "L'Arrachage des têtes" (Päiden irrottaminen) yö unohtaa menneisyyttä varjostavat rikokset: "Vihdoin he eksyvät yöhön, se on helpotus, heille ja heidän omalletunnolleen" (P, 167).<sup>11</sup> Michaux liikkuu runoissaan usein ihmiselle vieraamissa elementeissä; niissä sukelletaan tai pudotaan esimerkiksi vedessä tai ilmassa kuin kala tai lintu. Näkisin, että myös yön

---

<sup>11</sup> "Enfin ils se perdent dans la nuit, et ca leur est d'un grand soulagement; pour eux, pour leur conscience."

pimeys merkitsee vastaavaa vierautta. ”Le prince de la nuit” -maalaus pohjautuu vierauden pysymättömyydelle: yön kadotettu prinssi on näkyvissä ilmavine liikkeineen vain hetken, sillä se on pian katoamassa taustan tähtien lukuisuuteen. Kuvan ja tekstin yhdistelmän surumielisyys, tai miltei ivallisuus, kuvaa ilmaavuutta toisin kuin Michaux’n runoissa yleensä. Katoaminen ja siihen sisältyvä vapautuminen jättävät taakseen yön varjon, pelon tunteen, jota vieraimpiinkaan elementteihin – veteen tai ilmaan – liittyvät, mutta päivään sijoittuvat tekstit eivät ilmaise. Näin käy esimerkiksi *La nuit remuen* proosarunoissa ”La paresse” (Laiskuus), jossa kuvataan uivaa sielua, tai ”Le sportif au lit” (Petiurheilija), jonka päähenkilö on uintivirtuoosi, joka sukelta niin kuin veri virtaa hänen suonissaan (LNR, 21).<sup>12</sup> Yön hämähäyteen liittyy sen sijaan äkillisen muutoksen mahdollisuus: yön prinssi on kadotettu prinssi, teksti *La nuit des disparitions* rakentuu katoamisille, *La nuit des embarras* ilmaantumisille yössä. Michaux’n *la nuit* on aggressiivisempi ja arvaamattomampi kuin suomen kielen yömmä, joka laskeutuu pehmeämmin kuin ranskaksi, jossa yö ”putoaa” (*la nuit tombe*). Ranskan yöhön liittyvä äkillinen muutos, putoaminen, sisältää voimakkaan visuaalisen elementin, joka tulee kuvatuksi myös ”Le prince de la nuit” -maalauksessa. Näyttäisi kuitenkin siltä kuin yö kannattelisi siinä prinssiään, joka putoaa katoamalla vähä vähältä pimeyteen.

Michaux kuvaa vastaavaa keveyttä korostetun visuaalisesti jo chaplinmaista komiikkaa ilmentävissä Plume-proosarunoissaan.<sup>13</sup> Merkittävää niissä on pyrkimys tavoittaa visuaalisuuden kautta absurdin tuntemus, joka monesti Plumen yhteydessä kytkeytyy juuri putoamisen tai kapuamisen aiheisiin. Esimerkiksi tekstit *Plume au plafond* (Plume katossa) ja *Plume et les culs-de-jatte* (Plume ja raajarikot) rakentuvat samantapaiselle ilmaavuudelle kuin monet Michaux’n litografiat tai maalaukset. Niissä koho-

<sup>12</sup> ”Je plonge comme le sang coule dans mes veines.”

<sup>13</sup> Plumesta ks. esim. Butor 1999, 14–20, Cels 1990, 59–82, Durrell 1990, 35 ja Kantola 2001.

aminen ylös kohti korkeuksia näytetään yhtäältä uhkaavana ja toisaalta vapauttavan nautinnollisena. Ensiksi mainitussa Plume ”kävelee epähuomiossa kattoon sen sijaan että olisi pitänyt jalkansa maassa” (P, 175);<sup>14</sup> seurauksena on koominen ja metaforinen kuvaus nöyryytyksestä. Jälkimmäisessä nöyryytykseen liittyy vastapuolen mielihyvän kuvaus kun Plume joutuu auttamaan puuhun raajarikkoja, joille se tuottaa suunnatonta mielihyvää: ”He ihailivat taivasta puun oksien välistä, ja tunsivat olonsa kevyeksi. Se oli suurta sovinnontekoa!” (P, 177–178.)<sup>15</sup> Laurie Edsonin ajatukset Michaux’n viehtymyksestä putoamiseen positiivisessa mielessä liittyvät myös yön ja hämäryyden aiheisiin. Putoaminen merkitsee yhtymistä kaikkeuteen, ole-mattomuuteen, ei-mihinkään (*nothingness*). (Edson 1985, 36.) Painottomuuden vapautta Michaux kuvaa suorasanaisesti *Passages*-teoksessaan. Siinä kuvattu keveys on kulkemista pois ruumiista, pois minuudesta:

Todella hyvä olla on vain pudotessa. Ilmassa, kolmen tuhanen metrin korkeudessa, sitä viettää muutamia suloisia sekunteja. On niin hyvä olla, ettei edes pidä sitä tuntemuksena. On yksinkertaisesti hyvä olla. Vaikka olisi silmät sidottuna, täydellisen tietämättömänä tulossa olevasta valtavasta romahduksesta, ei silti olisi mitään muuta sanottavaa kuin ”täydellistä!”

(On n’est vraiment bien que quand on tombe. En l’air, à 3.000 mètres en l’air, on passe quelques seconds délicieuses. Même on est si bien que l’on ne se sent pas particulièrement

<sup>14</sup> ”Dans un stupide moment de distraction, Plume marcha les pieds au plafond, au lieu de garder à terre.”

<sup>15</sup> ”Continuellement, il fallait aider de nouveaux culs-de-jatte à monter dans l’arbre, qui en était déjà tout noir. Ça leur fait tellement plaisir! Ils contemplent le ciel à travers les branches, ils ne sentent plus le poids de la terre. C’est la grande réconciliation.”

bien. Simplement, on est bien. Si on avait les yeux bandés et l'ignorance entière de ce qui vous arrive et de l'immense culbute, l'on en aurait même rien à dire sauf "bien, bien!" *Passages*, 15.)

Etääntyminen maailmasta ja pysyvästä minuudesta on aihe, joka toistuu läpi Michaux'n tuotannon.<sup>16</sup> Syvimmillään se nojaa yön pohjattomaan syvyyteen *La nuit remue* –teoksen nimitelkstissä. Yö on siinä jotakin, johon pudota – kirjaimellisestikin:

Huoneeni matalan katon alla on minun yöni, pohjaton syvyys. Toistuvasti suistettuna tuhansien metrien syvyyteen, allani vielä lukuisia kertoja syvempi kuilu, riipun vaivalloisesti karheista kohdistä; kuolemanväsyneenä, mekaanisesti, avuttomana, epäröiden inhon ja itsepäisyyden välillä; muurahaiskapuaminen jatkuu loputtoman hitaasti. Karheat kohdat pienenevät pienenemistään niin että tuskin erotan niitä koltisuorasta seinämästä. Pohjaton syvyys, yö ja kauhu, sulautuvat toisiinsa yhä kiinteämmin.

(Sous le plafond bas de ma chambre, est ma nuit, gouffre profond. Précipité constamment à des milliers de mètres de profondeur, avec un abîme plusieurs fois immense sous moi, je me retiens avec la plus grande difficulté aux aspérités, fourbu, machinal, sans contrôle, hésitant entre le dégoût et l'opiniâtreté; l'ascension-fourmi se poursuit avec une lenteur interminable. Les aspérités de plus en plus infimes, se lisent à peine sur la paroi perpendiculaire. Le gouffre, la nuit, la terreur s'unissent de plus en plus indissolublement. LNR, 10.)

Michaux'nkin yö hälventää siis eroja, erottamatonta ykseyttä etsivää hämäryyttä. Mutta edellisestä synkästä katkelmasta yön kauneus on poissa. Sen mustan yksinpuhelun kirkkaus on kui-

<sup>16</sup> Ks. Michaux'n jälkisanat kirjassa *Plume précédé de Lointain intérieur*.

tenkin paljaudessa, sulautumisessa yön alimpaan syvyyteen. Pimeässä, mustassa näkee selvästi, kuten Michaux kirjoittaa runossaan "Contre!" (Vastaan!): "Dans le noir nous verrons clair, mes frères" (LNR, 80).

### Ekelöf: Mustassa on kaikki värit

Ekelöf-tutkimuksessa hämäryyden aiheeseen on kiinnitetty syystä runsaasti huomiota. Ekelöfillä, kuten Michaux'llakin, on voimakas taipumus kaksijakoisuuteen, vastakohtien avulla jonkin muun, toisen tavoitteluun. Se tulee esille kokonaisuuk- sissa – runoina, jotka vastustavat toisiaan – ja pienemmin vasta- kohtaparien käyttämisenä runoissa. Vastakohtaisten teemojen tärkeys tulee esille myös Anders Olssonin tutkimuksessa *Ekelöfs nej* (1983), jossa Ekelöfin runoutta lähestytään yhtä lailla grotes- kin kuin mystiikankin aiheiden kautta. Seuraavassa hämäryyttä ei mietitä tästä näkökulmasta. Ekelöfin aivan myöhäisimmän tuotannon – josta esimerkkinä on kokoelma *Sagan om Fatumeh* (1966) – lisäksi tarkastellaan varhaisempia, 1950-luvun kokoel- mia *Strountes* (1955) ja *Opus incertum* (1959).

Kuten C. G. Bjurströmin artikkelista "Michaux en Suède" (1983, 298) käy ilmi, Michaux'ta käännettiin ruotsiksi jo neljä- kymmentäluvulta lähtien kirjallisuuslehdissä *40-tal* ja *Utsikt*. Näiden joukossa oli myös jo edellä osittain siteeratun proosa- runon "Je vous écris d'un pays lointain" käännös. Se sai myö- hemmin toimia Ekelöfin runon "Jag skriver till dig" lähtökohta- na. Runojen ja runoilijoiden ratkaisujen erot näkyvät selvästi:

Jag skriver till dig från ett avlägset land  
Det har ingen färg  
det har inga bilder att ge dig  
det ger dig inte en tanke att tänka  
Det är ett avlägset land



Hur kommer man dit?  
 Endast genom att följa dit  
 men inte med tankar och föreställningar  
 och att förfölja är fåfängt  
 föreställning är fåfång:  
 Genom att verkligen följa  
 med vad man har verkligt  
 kommer man dit  
 Genom att lämna sig efter sig efter sig  
 mil efter mil efter mil  
 Genom att lämna sig efter sig efter sig  
 kommer man dit [...]. (OI, 12.)

Michaux'n "Je vous écris d'un pays lointain" on kuvitteellinen, absurdi kertomus kaukaisesta maasta, jossa kaikki on toisin. Kuitenkin siinä kuljetaan kohti yhteistä, kohti ymmärrystä. Tämä on osoitettu kysymyksen kuten "Virtaako vesi sinunkin maassasi?" tai "Mitä mieltä teillä oltaisiin?" (P, 74–75.)<sup>17</sup> Kun Ekelöf kulkee kohti pimeyttä ja hämäryyttä, kulkee hän "pois": pois näkyvistä, katseiden ulottuvilta ja arkipäiväisestä. Runoissa ollaan tällöin toisaalla, kaukana, mutta kuitenkin paradoksaalisesti lähellä. Ekelöfin tapa ilmaista hämäryyttään kytkeytyy kiinnostavasti Michaux'hon. Absurdien äärimmäisyyksien sijaan Ekelöfin "kaukana, poissa" ilmaisee toisin vierautta maailmassa.

Ranskalaisista runoilijoista Ekelöfin yhteydessä mainitaan yleensä Arthur Rimbaud. Anders Mortensen omistaa Rimbaud'lle kokonaisen luvun väitöskirjassaan *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (2000, 306–342) mutta Michaux'ta ei mainita. Ekelöf kuitenkin asui Pariisissa kaksi- ja kolmekymmentälukujen taitteessa, vietti aikaansa taiteilijapiireissä ja luki paljon (Moberg 1999). Hän siis saattoi tutustua jo tuolloin

<sup>17</sup> "Est-ce que l'eau coule aussi dans votre pays? [...] Alors? Comment juger? Comment juger vous autres [...]."

Michaux'n kirjoituksiin, joita ilmestyi pariisilaislehdissä kuten *Le Disque Vert*, *Nouvelle Revue Française*, *Commerce* ja *Les Cahiers du Sud*. Anders Olsson on kiinnittänyt huomiota edellä mainittuun Michaux-lähtökohtaan: vaikka Ekelöfin runo rakentuu Michaux-yhteydelle toiston kautta, ovat runot toisistaan etäällä. Ekelöfin runosta puuttuvat Michaux'n bisarrit, epätoolliset kuvitelmat ja muotokin on toinen. Kuten mainittua, Michaux'n "Je vous écris d'un pays lointain" on kaksitoistaosainen proosaruno, kun taas Ekelöfin runo tiivimpi ja lyhyempi. (Olsson 1983, 87–88.)<sup>18</sup> Ekelöfin "vähentämisessä" ja kieltämisessä ("Det har ingen färg/ det har inga bilder att ge dig/ det ger dig inte en tanke att tänka") kuuluu silti Michaux'n ääni, vaikkakaan sisältöjä ei kuljeteta Michaux'n ehdottamiin absurdeihin suuntiin. Esimerkiksi edellä Michaux'n yhteydessä lyhyesti siteeratussa proosarunossa "Mon Roi" kuvatut "pimeyden etenemiset" pohjaavat vähentämiselle ja tyypistämiseksi, ja myös asteittaiselle muodonmuutokselle. Kun Ekelöf kirjoittaa katoamisesta, on kyse myös läsnäolosta, siis näkyvän ja näkymättömänkin suhteesta. Tällöin on puhe elämän ja kuoleman aiheista, joihin kytkeytyvät päivän ja yön vaihtelut; metaforina ne ilmaisevat tutusti elämän ja kuoleman sykliä, kuten valo ja pimeyskin. Konkreettisimmillaan ne tulevat esille *Sagan om Fatumeh*-kokoelmassa. Päivästä ja yöstä tai illasta sekä valosta ja pimeydestä tai varjosta puhutaan kaikkiaan noin kolmanneksessa kokoelman runoista. Näissä läsnä- ja poissaolon aiheet liittyvät kiinteästi olemassaolon ja ihmisyyden tärkeisiin kysymyksiin. Se merkitsee, kuten Leif Sjöbergkin on kirjoittanut, rakkauden ja kuoleman teemojen kytkeytymistä toisiinsa. Niin kuin Michaux'n yössä, Ekelöfinkin valoissa ja varjoissa kivun ja tuskan aiheet ovat läsnä. Fyysinen ja psykologinen kipu miltei personifioituu kokoelman *Fatumeh*'in. (Sjöberg 1970, 108.)

<sup>18</sup> Laajemmin Michaux'ta ja Ekelöfiä yhdessä on tarkastellut Bäckström 2000.

Läsnä- ja poissaolon aiheita kuljetetaan silti arkisempiinkin suuntiin Ekelöfin kirjoittaessa ihmisten välisistä etäisyyksistä, heidän eroavista tavoistaan katsoa maailmaa ja toisiaan. Juuri tästä on kysymys *Strountes*-kokoelman ”Frågar du mig var jag finns” -runossa, sen paradoksaalisissa vastauksissa johtokysymykseensä: ”Frågar du mig var jag finns/ så bor jag här bakom bergen/ Det är långt men jag är nära/ Jag bor i en annan värld/ men du bor ju i samma” (S, 40). Ekelöf lopulta arkipäiväistää runonsa juuri pimeyden tematiikkaan liittyen: ”En vis man har sagt:/ ’Det var så mörkt att jag nätt och jämnt kunde se/ stjärnorna.’/ Han menade bara att det var natt” (S, 41). Lopeituksen järjenvastaisuus – se, että olisi niin pimeää, että tähdet tuskin näkyisivät; pimeässähän ne juuri näkyvät – on osa *Strountes*-kokoelman absurdismia sanaleikkeineen. Toisinaan Ekelöfin näkökulma on leikillisyydessään myös aiheidensa puolesta lähellä Michaux’ta. Esimerkiksi runon ”Jag är en spermatozö” (1955) yhteydessä tulee ajatelleeksi Michaux’n proosarunoa ”Le ciel du spermatozoïde” (Siittiön taivas) kokoelmassa *La nuit remue* (1935).

Aiemmassa tutkimuksessa Ekelöfin runojen ironia ja parodia on Michaux’n sijasta liitetty James Joycen ja erityisesti pimeyden aiheen pohjalta hänen yökirjaansa *Finnegans Wake* (1939). Miten Joycen teoksen hämäryydellä voisi selittää Ekelöfin tekstien metafyysistä pimeyttä? Vastaus punoutuu alitajuiseen, uneen ja sen mahdollistamiin nopeisiin ja yllättäviin näkökulmien vaihdoksiin. Anders Olsson pitää Ekelöfin kokoelmaa *En Mölna-elegi* (1960) hänen tuotantonsa joycemaisimpana tekstinä juuri näiden piirteiden vuoksi. Kokoelma on Olssonin mukaan muodonmuutokseen liittyvää unen leikkiä, sellaista, jossa ihmisyyys sulautuu yhtenä hetkenä tarkasteltuun yhteen tietoisuuteen. Tähän kerrostuu erikielisiä ääniä eri ajoilta: näiden joukkoon on Ekelöf itse asettanut Joycenkin, hänen Stephen Dedaluksensa. (Olsson 1986, 181.) *En Mölna-elegi* assosioituu Joycen *Finnegans Wake* -teokseen jo alaotsikkonsa ”Metamorfo-

ser” myötä, mutta myös suoraan Ekelöfin siteeratessa Joycea elegiansa lopuksi (”When the h, who the hu, how the hue, where the huer”). Sitaattia edeltää Joycella Ekelöfin itseensä liitettävissä oleva ”Uplouderamain! Gonn the gawds, Gunnar’s gustspells.” (Olsson 1983, 225.) Yhä absurdimmaksi sitaatin tekee sen kytkeytyminen yhtäältä Joycen tekstissä messuun Helvetissä, toisaalta Ekelöfin elegiassa lähtökohtaan ”Frontespisuret, (slagrört ansikte)”.

Alitajuinen ilmenee sekin Ekelöfin aiheistossa usein vasta-kohtaparien kautta. Helveti ja taivas edustavat läheistä ja kaukaista, helveti maailmallisen kivun kokemusta. Runossa ”Himlen är långt borta” Ekelöf kirjoittaa taivaan olevan kaukana, mutta helvetin lähellä ja nähtävissä: ”Himlen är långt borta/ Jag har inte sett den/ Men helvetet har jag sett/ det är ständigt nära” (S, 115). Runon ytimeksi kääntyy aiemmin yöstäkin etsityn mysteerin rinnastaminen alitajuiseen ja siihen liittyen myös taiteelliseen luovuuteen ja oman itsensä löytämiseen:

[...] Det undermedvetna är vist  
Om du är upptagen av det så tolka inte  
Lyd! I dröm och impuls  
bygger själen så som växten de nya blad  
Översätt inte ett levande språk till ett dött  
Vörda din kroppssjäl’s mysterium  
Så låt dig byggas upp  
[...]  
Det är inte konstverket man gör  
Der är sig själv [...]. (S, 117–118.)

Michaux’n ”Dans le noir nous verrons clair, mes frères” (Veljet, pimeässä näemme selvästi) saa sekin vastauksensa ikään kuin sisään päin, itseen taipumisesta. Ekelöf vastaa puhtaimman näyn olevan varjon, valon vastakohdan:

Det svarta innehåller allt färg  
inte det ljusa  
vore det också saffransgult som för en brud  
eller blodrött som för en sköka  
Vad mer är färgerna än skuggor  
eller grader av det ljusa?  
Lägg färg på färg så blir det mörkt  
Det renaste visionen  
är den rena skuggan  
ljusets motssats

Om du sett in i solen  
eller i glödgat järn  
och sluter ögonlocket efteråt  
då först skall du se färg  
det sanna blodets färg  
som är din egen, inre

Mörk, mörknad är all färg  
utom det svarta  
som aldrig mer kan mörkna  
I den ser du mig. (SF, 75–76.)

Pimeyteen Ekelöf kulkee vastauksessaan – kokoelman *Sagan om Fatumeh* runossaan – jälleen vähentämällä, typistämällä, kieltämällä. Kaikki värit sulautuvat pimeään, muuttuvat ei-miksi-kään, joka kuitenkin näyttää minuuden ytimen. Niin musta väri kuin yökin syvyydessään merkitsevät Ekelöfin sanastossa mahdollisuutta itseymmärrykseen, alitajuisen koskettamista.

## Saarikoski: pitkäkyntinen yö, pyhä pimeys

Proosateoksessaan *Euroopan reuna* (1982; ER) Saarikoski kirjoittaa Joycen vaeltaneen kohti yötä, ”pimeään sisään”: maskuliinisen auringon vallan alaisuudesta feminiinisen kuun vallan alaisuuteen. Hän kiinnittää samassa yhteydessä huomiota siihen, että teoksessa *Finnegans Wake* päivä ei pilkahdakaan ja että päähenkilönä on ”jumalattareksi kohotettu Liffeyn virta, Anna Livia Plurabelle” (ER, 26). Saarikoski kulkee itsekin pimeyden sisään omassa yökirjassaan *Hämärän tanssit*. Analogia Joycen teokseen korostuu, kun huomaa Saarikoskenkin rakentaneen runoelmansa muutokselle, jopa metamorfoosin ajatukselle. Sen konkreettisimmat ilmentymät ovat maskuliininen puhuja sekä tämän feminiininen vastapari, runoelman ”tyttö”. Erityisesti monikasvoinen tyttö muuntautuu ja sulautuu eri hahmoihin ja elementteihin, aivan kuten Joycen Anna Livia Plurabelle. On selvää, että Joycen tekstissä yöllisyys merkitsee alitajuisen esiinkirjoittamista ja sitä ilmentävät myös muuntuvat hahmot Anna Livia Plurabelle ja Humphrey Chimpden Earwicker.<sup>19</sup> Saarikosken *Hämärän tansseissa* muuntuvuus ja liikkeen ajatus ovat tärkeitä lähtökohtia. Jo runoelman johtoajatuksiksi muotoutuva aloitus ”Minä olen valo joka johdatan sinut pimeään” ilmaisee tulevaan suuntautuneisuudessaan matkan ja muutoksen aihetta. Valon ja pimeyden monimerkityksellisiä symboleja rinnastaessaan se ilmoittaa matkan kulkevan niin tiedon ja tietämättömyyden kuin elämän ja kuolemankin välisessä tilassa, juuri hämäräksi nimetyssä. Hämäryyden kytkeytyminen unenomaiseen ja alitajuisen *Hämärän tansseissa* voitaisiin todentaa lukuisin esimerkein ja usein juuri tytön monitulkintaiseen hahmoon liittyen.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Näistä aiheista olen kirjoittanut laajemmin toisaalla, ks. Kantola 1999.

<sup>20</sup> Ks. Kantola 1998, 177–188.

Tytön hahmossa liikutaan alitajuisen ohella myös arkipäiväisessä: tämäkin on osa ”muodonmuutosta”. Värit, valoisuuden ja pimentymisen aiheet ovat tällöinkin mukana:

katajien sisästä ja kiviaidan raoista  
    etsin viinapulloa jonka olin johonkin piilottanut  
Tytty tuli, nuoli jäätelöä, hän sanoi nenä pystyssä  
    että sinä olet kumma  
    etsit koko ajan tietä  
    vuorelta ja metsästä ja  
        hämärästäsi pois  
    huutelet  
    kuolleita ystäviäsi  
    joita sinä kaipaat  
niin kuin kaljupää kaipaa hiuksiansa, etkö sinä tätä käsitä  
    Tytty nuoli jäätelöään ja oli ylimielinen  
    sinä et käsitä  
        hämärässä  
    punaisin punainen  
pakkasen puraiseman puolukan punainen näyttää mustalta  
    tämä on tapahtunut sinun ystävillesi  
        minä olen valo  
joka johdattanut sinut pimeään. (HT, 11.)

Katkelmassa esitetty arvoituksellinen näkemys elämänkulusta ilmaistaan uudelleen runoelman loppuksi, kuin ymmärryksen merkiksi. Silloin vaihtuvat koko runoelman ajan voimakkaasti läsnäolleet kaipuun ja etsimisen aiheet johonkin löydettyyn, vihdoin oivallettuun. On huomattava kuitenkin, että kummasakaan runoelman kohdista asiayhteys ei ole yksiselitteinen. Mysteerin, epäroinnin ja pelon aiheet kytkeytyvät näihin leikkiteleviin säkeisiin. Löydetyn lisäksi runoelman loppuun jää vielä arvoitus. Vastaus peittyy pimeään ja yöhön:

vuoden pisimpänä yönä  
     on tähtikirkas yö  
         tyttö istuu tiskipöydällä ja lauleskelee  
     hiiret rakentavat käytäviään  
 Hän päättää tappaa tytön sillä hän pelkää kuolemaa  
         hän panee tälle ulkovaatteet  
         ottaa puukon taskuunsa  
 he lähtevät vuorelle  
     karhunvatukat huurteessa ja tyttö sanoo  
         että olet jättänyt poimimatta  
 he nousevat vuorelle, Minotauros nukkuu, tyttö sanoo  
         hän ottaa tätä kädestä  
         he kävelevät alas Teorian tietä  
         tulevat roskapöntön luokse  
         ja näkevät jälleen tähdet, taivaan kappaleet. (HT, 37.)

Niin kuin Michaux ja Ekelöf ennen häntä, Saarikoski on runoelmansa monimielisessä päätöksessä vihdoinkin ”yhtä yön kanssa, loppumattoman yön kanssa”.

Siitäkin huolimatta, että Michaux, Ekelöf ja Saarikoski tulkitsevat yön pimeyttä toisistaan poiketen – Michaux absurdisti, Ekelöf yhä lyysisemmin ja Saarikoski arkipäiväisesti – on selvää, että aihepiirillä on heidän tuotannoissaan poikkeuksellista painoa. Edellä esitetystä on voinut todeta, että nämä runoilijat etsivät yöstä itseymmärrystä, niin kuin runoudessa usein, mutta pimeyden aiheen hyödyntämiseen sisältyy myös leikillisiä äänenpainoja, absurdin tajua; pimeä ei merkitse vain synkkää. Näihin aiheisiin liittyvät myös Michaux’n, Ekelöfin ja Saarikosken tekstien väliset kytkennät. Oivallisimmin yhteyttä heidän välillään kuvaa jo siteerattu säe Michaux’n runosta *Contre!*: ”Veljeni, me näemme pimeässä selvästi.”



## Kirjallisuus

- Bellour, Raymond, *Henri Michaux*. Paris: Gallimard 1986.
- Bjurström, C. G., "Michaux en Suède". *Henri Michaux*. Les Cahiers de l'Herne 8. Paris: Editions de l'Herne 1984, 298–301. (1966)
- Broome, Peter, *Henri Michaux*. London: The Athlone Press 1977.
- Butor, Michel, *Le Sismographe Aventureux. Improvisations sur Henri Michaux*. Paris: Éditions de la Différence 1999.
- Bäckström, Per, "'Krossa bokstävlarna mellan tänderna'. Språkgrotesk hos Gunnar Ekelöf och Henri Michaux". *Nordlit* 7 (2000), 131–147.
- Cels, Jacques, *Henri Michaux*. Bruxelles: Éditions Labor 1990.
- Durrel, Lawrence, *Henri Michaux. Poète du parfait solipsisme*. Käänt. F. J. Temple. Paris: Fata Morgana 1990.
- Edson, Laurie, *Henri Michaux and the Poetics of Movement*. Stanford French and Italian Studies 42. Saratoga, California: Anma Libri 1985.
- Ekelöf, Gunnar, *Strountes* (S). Stockholm: Bonniers 1955.  
–*Opus incertum* (OI). Stockholm: Bonniers 1959.  
–*En Mölna-elegi* (ME). Stockholm: Bonniers 1960.  
–*Sagan om Fatumeh* (SF). Stockholm: Bonniers 1966.
- Joyce, James, *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber 1975. (1939)
- Kantola, Janna, *Tanssi yöhön, pimeään. Gnostilaiset teemat Pentti Saarikosken Tiarnia-sarjassa*. SKS:n toimituksia 721. Helsinki: SKS 1998.  
–"The Joyce of Influence. Moments of Joyce in the Poetry of Pentti Saarikoski". *Scandinavian Studies* 71:3 (1999), 325–340.  
–"Henri Michaux'n Plume". *Tuli & Savu* 1 (2001), 32–35.
- Keskinen, Mikko, "Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teorian kirjaimen ja metaforan välissä". *Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja* 49:1 (1996), 30–51.  
–"Teksti ja konteksti". *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: SKS 2001, 91–116.

- Michaux, Henri, *La nuit remue* (LNR). Paris: Gallimard 1935.  
 –*Plume* précédé de *Lointain intérieur* (P). Paris: Gallimard 1938.  
 –*Passages* (1937–1950). Paris: Gallimard 1950.  
 –*Peintures*. Sept poèmes et seize illustrations. Paris: GLM 1939.
- Moberg, Ulf Thomas, *Gunnar Ekelöf framför bilden*. Bromma: Cinclus Förlag 1999.
- Mortensen, Anders, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*. Stockholm, Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2000.
- Norris, Margot, *Beasts of the Modern Imagination. Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst, & Lawrence*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1985.
- Olsson, Anders, *Ekelöfs nej*. Stockholm: Bonniers 1983.  
 ”Gunnar’s Gustspells. Om Ekelöf och Joyce”.  
*Joyce i Sverige*. Toim. Tommy Olofsson. Stockholm: Atlantis 1986, 178–188.
- Platon, *Theaitetos*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. *Teokset*. Osa 3. Toim. Holger Thesleff et al. Helsinki: Otava 1979.
- Roger, Jérôme, *Henri Michaux, poésie pour savoir*. Lyon: Presses universitaires de Lyon 2000.
- Saarikoski, Pentti, *Euroopan reuna* (ER). Helsinki: Otava 1982.  
*Hämärän tanssit* (HT). Helsinki: Otava 1983.
- Sjöberg, Leif, ”The Later poems of Gunnar Ekelöf: Diwan and Fatumeh”. *Mosaic* 4:2 (1970), 100–115.
- Trotet, François, *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*. Paris: Editions Albin Michel 1992.

## ”PUUTTUU METSÄ, PUUTTUU PELTO...”

Kieltoilmausten epämääräisyydestä,  
monitulkintaisuudesta ja epäsuoruudesta

*Sakari Katajamäki*

Lauri Viidan *Suutarikin, suuri viisas* -kokoelman (1961) runossa ”On minulla muistamista” lyyrinen minä kuvaa tiluksia, joita ei ole olemassa:

On minulla muistamista:  
puuttuu metsä, puuttuu pelto,  
puuttuu pirtti, puuttuu piika,  
puuttuu parka puoliseksi;  
kieli on, sopii sanoa.  
(Viita 1994, 309.)

Runossa ei selvästi ilmaista, miksi runon puhuja luettelee kyseiset puuttuvat asiat ja mikä on muistamisen ja kielen suhde niihin. Kun hän luettelee asioita, joita hänellä *ei* ole, jää avoimeksi, mitä hänellä on kielen ja muistamisen lisäksi. Voiko runon kieltoja kutsua tämän perusteella ambiguiteettisiksi, monitulkintaisiksi, vai pitäisikö puhua mieluummin kieltojen epämääräisyydestä? Entä onko kieltäminen aina monitulkintaisempaa ja epämääräisempää kuin asioiden ilmaiseminen myöntävästi vai voivatko kiellot olla myös täsmällisiä ja yksiselitteisiä?

Ambiguiteetti on kirjallisuudentutkimuksen keskeisiä käsitteitä, sillä monitulkintaisuutta on pidetty yhtenä hyvän kauno-

kirjallisuuden ominaisuutena. On jopa väitetty, että 1900-luvun kirjallisuusteorian valtavirtausten edustajista 1960-luvulle asti ei juuri löydy tutkijaa, joka ei samastaisi esteettistä kieltä ambiguiteettiseen kieleen (Sebeok 1986, 25). Angloamerikkalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa sanan *ambiguity* merkitys on kuitenkin hämärtynyt, sillä sitä on käytetty lukuisista toisistaan poikkeavista kielellisistä piirteistä. Kielitieteilijät määrittelevät ambiguiteetin paljon täsmällisemmin, mistä on hyötyä myös kirjallisuudentutkimukselle, sillä täsmälliset käsitteet selkeyttävät kaunokirjallisuuden analysointia.

Selvästi rajattavana kielellisenä ilmiönä kieltoilmaukset soveltuvat hyvin monitulkintaisuuden ja epämääräisyyden kuvaamiseen. Kaunokirjallisuudessa hyödynnetään usein nimenomaan kieltoilmausten epämääräisyyttä, mihin useat kirjallisuudentutkijat ovat kiinnittäneet huomiota, ja lisäksi kieltoilmauksia voidaan käyttää silloin, kun asioita kuvataan epäsuorasti. On olemassa myös vakiintuneita retorisia lausekuvioita, joissa kieltoilmauksia käytetään asioiden epäsuoraan esittämiseen.

Selvennän artikkelissani ensin monitulkintaisuuden ja epämääräisyyden käsitteitä suhteessa toisiinsa ja joihinkin kielitieteen sukulaiskäsitteisiin, ja esittelen sitten kieltoilmausten monitulkintaisuutta ja epämääräisyyttä. Lingvistisen osuuden jälkeen palaan Lauri Viidan runoon ja otan muita kaunokirjallisia esimerkkejä kieltämisen epämääräisyydestä. Lopuksi tarkastelen kieltoilmausten käyttöä epäsuorissa kuvauksissa.

### Monitulkintaisuus, epämääräisyys ja sukulaiskäsitteitä

Rakkaalla lapsella on monta nimeä. Suomeksi ambiguiteettia on kutsuttu ainakin monitulkintaisuudeksi, -mielisyydeksi, -merkityksisyydeksi, -hahmotteisuudeksi ja -selitteisyydeksi sekä merkityshuojunnaksi ja -keinunnaksi. Sanan etymologian (lat.

*ambiguus*, 'kahtaalle kallistuva', 'kaksimielinen') mukaisesti puhutaan lisäksi muun muassa kaksiselitteisyydestä. (Enwald 1997, 9; Hakulinen ja Ojanen 1976, 25.) Selvyyden vuoksi käytän jäljempänä ambiguiteetista yksinomaan suomenkielistä vastinetta monitulkintaisuus.

Angloamerikkalaisessa kirjallisuustieteessä sanaa *ambiguity* on käytetty erittäin laajassa merkityksessä, joka on tullut tunnetuksi William Empsonin vaikutusvaltaisesta teoksesta *Seven Types of Ambiguity* (Monitulkintaisuuden seitsemän tyyppiä, 1930). Empsonilla ambiguiteetti tarkoittaa mitä tahansa kielellistä vivahdetta, joka mahdollistaa vaihtoehtoisia reaktioita samaan kielelliseen ilmaukseen. (Empson 1966, 1; Leech 1976, 205; Su 1994, 6–9.) Näin laajasti määriteltynä käsite kattaa lukuisia, toisistaan selvästi erottuvia kielellisiä ilmiöitä.

Kielitieteilijät määrittelevät ambiguiteetin täsmällisemmin, jolloin se voidaan erottaa muista sukulaissanoista, kuten ”epämääräisyydestä” (*indeterminacy*). Esimerkiksi lause ”Sisareni on Ruritanian ministeri” on epämääräinen siten, ettei siitä käy ilmi, onko sisareni minua vanhempi, onko hän saanut virkansa äskettäin vai jo jokin aika sitten, onko hän päässyt asemaansa syntyperänsä vai ansioidensa perusteella, onko virka määräaikainen, onko hän vasen- vai oikeakätinen ja niin edelleen. Englanniksi tällaisesta epämääräisyydestä on käytetty muun muassa nimityksiä *indeterminacy*, *vagueness*, *generality*, *nondetermination*, *indefiniteness of reference*, *neutrality* ja *lack of specification*. (Zwicky ja Sadock 1975, 2–3.)

Monitulkintaisuus tulee hyvin esille vanhassa kompaksysmyksessä: ”Tien oikealla puolella kasvaa viisi koivua ja vasemmallalla puolella kuusi. Montako puuta tien varressa on yhteensä?” Kompa perustuu leksikaaliseen eli sanojen tasolla ilmenevään monitulkintaisuuteen, sillä homonyymi ”kuusi” voi tarkoittaa sekä kuusipuuta että numeroa 6. Lause ”Naapurissani asuu rikkaita sijoittajia ja eläkeläisiä” on puolestaan monitulkin-  
tainen syntaktisesti, lauserakenteen tasolla. Lauseen jokainen sa-

na on yleiskielessä suhteellisen yksiselitteinen, mutta silti lauseen voi tulkita kahdella tavalla: joko niin, että naapurini ovat rikkaita sijoittajia ja rikkaita eläkeläisiä, tai niin, että he ovat rikkaita sijoittajia ja vähävaraisia tai keskituloisia eläkeläisiä.

Aito monitulkintaisuus on harvinaisempaa kuin epämääräisyys, sillä kuten ”Sisareni on Ruritanian ministeri” -esimerkistä käy ilmi, lähes jokainen lause on jollakin tavalla epämääräinen. Myös monitulkintaiset lauseet voivat olla epämääräisiä. Lause ”Naapurissani asuu rikkaita sijoittajia ja eläkeläisiä” on epämääräinen esimerkiksi sen suhteen, millä tavoin sijoittajanaapurini ovat rikastuneet.

Monitulkintaisuus voi olla joko aktuaalista tai potentiaalista. Jonkin sanan potentiaalinen monitulkintaisuus perustuu sanakirjamerkityksiin. Esimerkiksi sanalla ”parvi” on useita sanakirjamerkityksiä, mutta jotta monitulkintaisuus aktualisoituisi, sanan tulisi olla monitulkintainen myös asiayhteydessään. (Su 1994, 38–39.) Esimerkiksi lauseessa ”Ornitologi S. P. Arrow havaitsi taivaalla kauniin parven” sanan ”parvi” monitulkintaisuus ei aktualisoidu, sillä on epätodennäköistä, että herra Arrow olisi havainnut taivaalla sängyn tai teatterin yläkatsomon. Myös lause ”He shot the man with a stick” on useimmiten täysin yksiselitteinen, vaikka se syntaktisesti onkin potentiaalisesti monitulkintainen. Tavallisesti lausetta ei tulkittaisi merkityksessä ”Hän ampui miehen sauvalla”. (Lyons 1985, 400.) Kaunokirjallisuudessa tällainenkin tulkinta voisi olla mahdollinen. Fantasia-romaanissa lauseen monitulkintaisuus voisi aktualisoitua esimerkiksi siten, ettemme olisi varmoja, ampuiko velho jotakin miestä maagisella sauvallaan vai ampuiko hän esimerkiksi jalkajousellaan miehen, jolla oli sauva.

Soon Peng Su määrittelee teoksessaan *Lexical Ambiguity in Poetry* (Runouden leksikaalinen monitulkintaisuus) tulkintaan ja merkityksiin liittyvää käsitteistöä vielä tarkemmin. Hän erottaa toisistaan monitulkintaisuuden (*ambiguity*), epämääräisyyden (*indeterminacy*) ja sumeuden (*vagueness*), ja erikseen hän

puhuu hämäryydestä (*obscurity*), jonka voisi suomentaa myös vaikeaselkoisuudeksi. Käsitettä monimerkityksisyys (*multiple meaning*) Su käyttää eräänlaisena kattokäsitteenä, jonka alaisuuteen kuuluvat monitulkintaisuuden lisäksi esimerkiksi symbolit. (Su 1994, 108–122.) Sun jaottelussa monitulkintaisuuden ja epämääräisyyden ero vastaa edellä siteerattuja esimerkkejä. Hän havainnollistaa eroa vertaamalla monitulkintaisuutta eli ambiguiteettia klassiseen jänis–ankka-vaihduntakuvioon ja epämääräisyyttä Rorschachin mustetahroihiin. Vaihduntakuviossa voi nähdä *joko* jäniksen *tai* ankan, kun taas mustetahraa katsellessa tulkintojen määrää ei ole rajattu. (Mt. 112–114.)

Myös käsitteet *vagueness* ja *indeterminacy* voidaan erottaa toisistaan, vaikka sanoja käytetään usein synonyymeina. Usein molemmat englannin kielen sanat suomennetaan epämääräisyydeksi, mutta tässä yhteydessä sanan *vagueness* paras suomenkielinen vastine lienee sumeus. Sun jaottelussa sumeus liittyy epäselviin rajatapauksiin: epävarmuuteen, voiko tiettyä termiä käyttää jostakin asiasta. (Mt. 114–116.) Esimerkiksi suomen kielen sana ”parvi” on monitulkintainen, koska se voi tarkoittaa lintujen tai kalojen joukkoa, teatterin yläkatsomoa tai tietynlaisia sänkyä. Sumeudesta on kysymys puolestaan silloin, kun pohditaan, kuinka monta kalaa tai lintua täytyy olla, jotta voitaisiin puhua parvesta. Muodostaako viisi lintua parven? Entä neljä?

Israel Scheffler käyttää esimerkkiä, joka selventää hyvin sumeuden (*vagueness*) ja epämääräisyyden (Schefflerillä *generality*) välistä eroa. Sana ”puu” on täsmällisempi eli vähemmän epämääräinen ilmaus kuin ”elollinen olento”, mutta tietynlaisessa asiayhteydessä ”puu” voi olla ”elollista olentoa” sumeampi ilmaus. Esimerkiksi jokin puu voi olla sen verran pieni, ettemme osaa päättää, pitäisikö sitä kutsua puuksi vai pensaaksi, mutta silti olemme täysin varmoja, että se on elollinen olento. Näin ollen sumeutta ei tule pitää täsmällisyyden (*specificity*) vastakohdana. (Scheffler 1979, 41.) Schefflerin määrittelemä sumeus on tietysti epämääräisyyden tavoin erittäin yleinen kielen ilmiö.

Hämäryydelle (*obscurity*) ja monitulkintaisuudelle on Sun mukaan yhteistä selkeyden puute. Monitulkintaisuudessa epäselvyys johtuu siitä, että sanalla tai lauseella on kaksi tai useampia merkityksiä, jotka ovat *itsessään* selkeitä, mutta joista on vaikea valita tilanteeseen sopivinta merkitystä. Hämäryydessä sanat sen sijaan tuntuvat käsittämättömiltä. Sun mukaan hämäryys voi johtua siitä, että hämärä sana on selkeässä lauseyhteydessä tai selkeä sana on hämärässä lauseyhteydessä, tai siitä, että hämärä sana on hämärässä lauseyhteydessä. Sanojen hämäryys johtuu Sun mukaan sanojen käytöstä esoteerisessa merkityksessä tai sanaston vaikeudesta. Lauseyhteyden hämäryys johtuu puolestaan siitä, että sanojen suhde toisiinsa on järjenvastainen, jolloin myös itsessään selkeät sanat voivat aiheuttaa hämäryyttä. (Su 1994, 116–119; Mehtonen 1996, 162–163.)

Silloin kun hämärä sana esiintyy selkeässä lauseyhteydessä, lauseyhteys usein selventää sanan merkitystä. Esimerkiksi Lauri Viidan (1994, 213–214) runossa ”Koiruus” esiintyy hämärä ilmaus ”koiraskoirakoirakoiras”, joka tuntuu sinänsä käsittämättömältä mutta jonka merkitys käy ilmi asiayhteydestä. Runon alussa käy ilmi, että ”koirakoiras” tarkoittaa koiria haukkuvaa koiraa – aivan kuin ”lintukoiras” tarkoittaa lintuja haukkuvaa koiraa – ja näin ollen ”koiraskoirakoirakoiraan” on tarkoitettava uroskoiraa, joka haukkuu uroskoiria.

Toisenlaisesta tyypistä on kyse, kun asiayhteys hämärtää sellaisten sanojen merkityksen, jotka itsessään ovat selkeitä (Su 1994, 120). Esimerkiksi Viidan ”Mylly”-runon säkeissä ”Päättömän makkaran keskeltä veti / poikki se mies, joka leikkasi heti” (Viita 1994, 106) jokaisella sanalla on olemassa selkeä sanakirjamerkitys, mutta sanojen suhde toisiinsa tekee ne hämäräksi. ”Päättömyys” ja ”makkara” ovat selkeitä käsitteitä, mutta niiden yhdistäminen tuntuu ristiriitaiselta ja siten hämärältä. Kuinka makkara voisi olla päätön, ja missä olisi päättömän makkaran keskikohta?



Kaikkein käsittämättömmältä runo tuntuu silloin, kun runossa on hämääriä sanoja hämärässä lauseyhteydessä, koska silloin sanoja on vaikea selventää lauseyhteyden perusteella ja päinvastoin (Su 1994, 120). Esimerkiksi Viidan (1994, 276) runo ”Kökkö” alkaa seuraavanlaisella säkeistöllä:

Käki kukkoja kukutti,  
käätti kotikanoja.  
Kukin kukkea kupunen  
kukoi kuin kyky kekotti.  
Kaikkokenkkäälä kajasti.

Hämääriä sanaa ”kaikkokenkkäälä ” on vaikea selittää lauseyhteyden perusteella, koska lauseyhteys itsessäänkin on hämäriä.

### Kieltämisen epämääräisyys ja monitulkintaisuus

Jos ilmaistaan vain, mitä *ei* ole tai mitä *ei* tapahdu, jää avoimeksi, mitä on tai mitä tapahtuu. Tämän vuoksi kieltoilmauksia on luonnehdittu epämääräisiksi, epäinformatiivisiksi ja – sanan laajassa merkityksessä – monitulkintaisiksi. Laurence Horn kritisoi monitulkintaisuuden eli ambiguiteetin käsitteen väljää käyttöä kieltoilmausten yhteydessä. Esimerkiksi lausetta ”Juoma ei ole kuumaa” ei hänen mukaansa tulisi kutsua monitulkintaiseksi, vaikka se voikin viitata joko haaleaan tai kylmään juomaan. Lause on ainoastaan epämääräinen (*vague, general, unspecified*) kuvaus juomasta. (Horn 1989, 176–177.)

Geoffrey N. Leech kutsuu kieltoilmauksia puolestaan epäinformatiivisiksi. Esimerkiksi kieltävä lause ”Ivan Mazeppa ei ampunut Abraham Lincolnia” on hyvin epäinformatiivinen verrattuna affirmatiiviseen eli myöntävään lauseeseen kuten: ”John Wilkes Booth ampui Abraham Lincolnin.” Sellaisten ihmisten määrä, jotka eivät ampuneet Lincolnia, on miljardeja kertoja

suurempi kuin Lincolnin ampuneiden määrä. Siksi kieltävää lausetta voidaan pitää myöntävää lausetta epäinformatiivisempana, vaikka molemmat lauseet ovatkin tosia. Leech yleistää, että kieltäviä ilmauksia vältetään puheessa silloin, kun asia voidaan ilmaista myöntävästi. Kun kieltoilmauksia käytetään, niillä on erityinen tarkoitus: niitä käytetään yleensä juuri silloin, kun ne *eivät* ole epäinformatiivisempia halutun asian ilmaisemiseksi. Näin on esimerkiksi silloin, kun halutaan kieltää jokin *tietty* väite. Leechin kieltävä esimerkkilause ”Ivan Mazeppa ei ampunut Abraham Lincolnia” voisi olla riittävän informatiivinen tilanteessa, jossa Ivan Mazeppaa on väitetty virheellisesti Lincolnin murhaajaksi. (Leech 1986, 100–101.) Juuri kieltoilmausten epäinformatiivisuuden vuoksi tieteenfilosofiassa on perinteisesti korostettu, että tieteellisten määritelmien ei tulisi olla kieltäviä, jos myöntävät määritelmät ovat mahdollisia (Cohen ja Nagel 1951, 238, 240).

Kieltoilmaukset voivat olla myös monitulkintaisia (*ambiguous*) sanan ahtaassa merkityksessä. Tällöin lauseessa on hahmotettavissa kaksi tai useampia merkityksiä ja vaihtoehtoista tulkintamahdollisuuksista on valittava se, mikä sopii parhaiten asiayhteyteen. Esimerkiksi syntaktisesti monitulkintaisessa lauseessa ”He is not paying taxes on purpose” on epäselvää, kielletäänkö siinä verojen maksaminen vai verojen maksamisen tarkoituksellisuus, ja lauseen asiayhteydestä on pääteltävä, kumpi merkitys olisi mielekkäämpi (Bartlett 1987, 44). Leksikaalista eli sanojen tasolla ilmenevää monitulkintaisuutta voi aiheuttaa suomen kielessä esimerkiksi kielteinen ”-maton/-mätön” -johdin. Johtimen monitulkintaisuus tulee hyvin esiin esimerkiksi Mirkka Rekolan seuraavassa aforismissa: ”Jakamattoman kokemus: että kaikki on jo siinä.” Aforismin kieltomuotoisen sanan ”jakamaton” voi tulkita ”subjektilta jakamatta jääneeksi objektiksi”, ”joksikin mikä ei ole jaettavissa” (Enwald 1997, 162) tai subjektiksi, joka ei jaa. Sanan eri tulkintavaihtoehdot lisäävät koko aforismin monitulkintaisuutta.

On tietysti tapauksia, joissa asian ilmaiseminen kielteisesti on yhtä täsmällistä tai jopa täsmällisempää kuin asian ilmaiseminen myöntävästi. Esimerkiksi imperatiivista kieltoa on usein vaikea korvata myönteisellä ilmauksella. Kaarlo Marjasen (1946, 80) aforismissa ”Älä sytytä tulitikkua bensiinikellarissa äläkä sano totuutta missä paikassa tahansa!” kieltoimperatiivin käyttö on täsmällinen, taloudellinen, jopa ainut tapa ilmaista, mitä *ei* pidä tehdä. Myös kieltävä lause ”Kissamme ei ole uros” on yhtä informatiivinen kuin myöntävä lause ”Kissamme on naaras” (Leech 1986, 101).<sup>1</sup>

Kielto on suhteellisen täsmällinen myös silloin, kun kieltoa täsmennetään affirmaation avulla. Esimerkiksi T. S. Eliotin runo ”Ontot miehet” loppuu säkeisiin ”Tällä tavalla maailma loppuu / ei pamaukseen vaan vikinään” (Eliot 1976, 177), joiden ei–vaan-tyyppisessä vastakkainasettelussa affirmaatio ”vaan vikinään” täsmentää, mitä kiellolla tarkoitetaan.

### ”On minulla muistamista”

Aluksi siteeraamani Lauri Viidan runo ”On minulla muistamista” soveltuu hyvin kieltoilmausten tulkintaan liittyvien kysymysten esittelyyn. Kun runon puhuja luettelee häneltä puuttuvia asioita, hän jättää avoimeksi, mitä hänellä on. Ainoa asia, mitä hän suoraan kertoo omistavansa, on ”muistamista” ja kieli.

Kieli tuntuu ikään kuin puuttuvien asioiden korvikkeelta, ja siten runon puhuja ilmaisee epäsuorasti, että poissaolevakin asia voidaan saada läsnäolevaksi kielen avulla. Kun sanomme, mitä ei ole tai mitä ei tapahdu, on tuo asia samalla mielessämme.

---

<sup>1</sup> Tällaista kieltoa, jossa kielto ja sen myöntävä vastapari muodostavat kokonaisuuden, johon ei voi lisätä kolmatta osapuolta, on kutsuttu symmetriseksi kielloksi. Epäsymmetrisessä kiellossa negaation ja affirmaation suhde on toisenlainen. Esimerkiksi dikotomiassa ”punainen–ei-punainen” ei-punainen tarkoittaa kaikkia muita värejä paitsi punaista. (Stierle 1975, 451–452.)

(Calderwood 1983, 55–56; Herget 1989, 34.) Runon puhujalle voi riittää, että puuttuviksi luetellut asiat ovat läsnä hänen muistoissaan, kielessään, mielikuvituksessaan. Mielikuvitus helpottaa ihmiseloa tällä tavoin esimerkiksi Viidan runossa ”Koti”, jossa runon puhuja ei rakenna vaan *selittää* kartasta katsomansa niemen rantaan saunan, pirtin ja kalusteetkin – ja vaimo, ”joka on runoilija, / on ylen onnellinen” (Viita 1994, 223).

Maaailmassa ei ole olemassa mitään asioiden ei-olemista tai ei-tapahtumista; emme voi havaita ei-olemista samalla tavoin kuin voimme havaita olemassa olevia asioita. Kun havaitsemme jonkin objektin, esimerkiksi pöydän, voisimme periaatteessa luetteloida loputtomiin asioita, joita tuo pöytä ei ole. (Burke 1966, 9.) Myös Viidan runon lyyrinen minä voisi periaatteessa jatkaa loputtomiin puuttuvien asioiden luetteloa: puuttuu koira, puuttuu karjaa, puuttuu mylly ja niin edelleen. Miksi runon puhuja luettelee juuri kyseiset asiat puuttuviksi?

Yksi tapa tulkita runon puuteluetteloa on nähdä siinä jonkinlainen elämäntarina. Pidämme kieltoja lähes automaattisesti ilmauksena runon puhujan traagisesta kohtalosta. Mieleemme nousee tilanteita, jotka tekisivät mielekkääksi näiden asioiden puuttumisen mainitsemisen. Olemme tottuneet siihen, että kieltoilmauksia käytetään usein silloin, kun halutaan kumota jokin virheellinen oletus tai uskomus tai kun jokin toive ei ole toteutunut (Givón 1979, 92, 103–104, 139).<sup>2</sup> Emme todennäköisesti ajattele, että runon lyyrinen minä olisi alle naimaikäinen kaupunkilainen, vaikka juuri sellainen asiayhteys tekisi metsän, pellon, pirtin, piian ja puolison puuttumisen todennäköiseksi. Vaikka kieltojen epämääräisyys sallisikin tällaisen tulkinnan, se ei tuntuisi mielekkäältä. Sijoitamme runon mieluummin maaseudulle, jo naimaikään ehtineen ihmisen puhumaksi. Puuteluettelo voisi kertoa lyyrisen minän toteutumattomista

---

<sup>2</sup> Kieltoilmausten taustaoletuksista ja kieltoilmausten tulkintaan liittyvistä kysymyksistä ks. tarkemmin Katajamäki 2000.

toiveista tai suvun ja kylän määrittelemien sosiaalisten normien paineesta. Ehkä kyläläiset ovat huomautelleet hänelle puuttuvista asioista, ja siksi hän puhuu nimenomaan muistamisesta. Muistaminen voisi vihjata myös runon puhujan kokemaan menetykseen. Ehkä hänellä on aiemmin ollut metsää, peltoa, pirtti, piika ja puoliso, mutta nyt hän on yksin, maaton ja taloton.

### Apofaattinen kieltäminen ja E. M. Forsterin *Matka Intiaan*

Kieltoilmausten avulla on mahdollista määritellä myös jotakin abstraktia, ihmisen käsityskyvyn rajalla tai tavoittamattomissa olevaa asiaa, kuten absoluuttia, kuolemaa, tyhjää tai ei mitään. Niin sanotussa apofaattisessa teologiassa kuvataan Jumalaa sanomalla, mitä Jumala *ei* ole. Tällaista kieltämisen periaatetta hyödynnetään paljon myös kaunokirjallisuudessa silloin, kun kuvataan jotakin yliluonnollista. (Launonen 1988, 18–23, 34; Martin 1985, 5–9.)

Kuten edellä sumeuden (*vagueness*) käsitteen yhteydessä kävi ilmi, epämääräiset (*indeterminate*) ilmaukset (esim. ”elollinen olento”) voivat olla vähemmän sumeita kuin niitä täsmällisemmät ilmaukset (esim. ”puu”). Tällöin epämääräisten ilmausten käyttö tuntuu varmemmalta, koska niihin ei liity samanlaisia epäselviä rajatapauksia kuin täsmällisiin ilmauksiin. Siksi epämääräistä kieltämistä suositetaan usein silloin, kun kuvataan jotakin ihmisen käsityskyvyn ylittävää. Esimerkiksi apofaattisessa teologiassa Jumalasta voidaan sanoa, että hän ei ole hyvä, rakastava tai oikeudenmukainen, mutta sillä ei tarkoiteta, että hän olisi paha, vihaava tai epäoikeudenmukainen, vaan että Jumalan kuvaaminen on kielen ja ihmisen kykyjen ulottumattomissa (Fiskå Hägg 1996, 4). Myöntävät kuvaukset Jumalasta olisivat kielteisiä kuvauksia täsmällisempiä ja siten myös sumeampia.

Tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota kieltoilmausten toistuvaan käyttöön E. M. Forsterin romaanissa *Matka Intiaan* (1924), jonka kieli on usein verrattavissa apofaattisessa teologiassa käytettyyn kieltämisen menetelmään. Yhtäältä kieltoilmausten runsaus liittyy siihen, että Intiaa kuvataan brittien näkökulmasta, jolloin kerrotaan, miten Intia poikkeaa Englannista, mitä Intiassa *ei* ole. Toisaalta kieltäminen tulee romaanissa esille puhtaasti uskonnollisissa yhteyksissä; esimerkiksi hindujen pitämässä juhlassa eräs pyhimys ylistää ”Jumalaansa ilman attribuutteja”. (Forster 1985, 432; Beer 1980; Launonen 1988, 20–22.)

Kieltäminen on romaanissa silmiinpistävää erityisesti keskeisten Marabar-luolien kuvauksissa. Luolat jäävät romaanissa loppuun asti arvoituksiksi, ne tuntuvat pakenevan kaikkia määrittely-yrityksiä. Seuraavassa katkelmassa Englannista Intiaan saapunut neiti Quested keskustelee luolista intialaisten ystäviensä kanssa:

- Ovatko nuo luolat suuriakin? kysyi neiti Quested.
- *Ei*, ne ovat verraten pieniä.
- Kertokaa, millaisia ne ovat, professori Godbole.
- Se on minulle hyvin suuri kunnia. [...] Merkitsevän väliajan jälkeen professori sanoi:
- Kallioseinämässä on käytävä, josta mennään luolaan.
- Ovatko ne suunnilleen samanlaisia kuin Elefanttivuoriston luolat?
- *Eivät* ollenkaan. Elefanttivuoriston luolissa on Šivan ja Parvatin kuvapatsaita, mutta Marabarissa *ei* ole mitään kuvapatsaita.
- Ne ovat varmaankin hyvin pyhiä paikkoja, sanoi Aziz auttaakseen kertojaa.
- *Vielä mitä*.
- Mutta ne on kai koristettu jollakin tavoin?
- *Eivät* ole.

– Mutta miksi ne sitten ovat niin kuuluisia? Mehän kaikki puhumme noista kuuluisista Marabar-luolista. Ehkä se onkin vain tavallista tyhjää kerskailuamme.

– *En* sanoisi niinkään.

– Kuvaillkaa ne sitten neidille.

– Ilomielin.

Mutta hän luopui tästä ilosta, ja Aziz ymmärsi hänen salaavan jotakin luolista. (Forster 1985, 99–100; Beer 1980, 156; kursivoinnit S. K.)

Katkelma tuo hyvin esiin, miten kieltoilmausten avulla voidaan kumota erilaisia ennakko-oletuksia: neiti Quested ja Aziz tuovat kysymysten muodossa esiin oletuksiaan luolista, jotka professori Godbole vuorostaan kieltää. Kun luolia kuvataan myöhemmin, ennakko-oletukset tulevat esiin epäsuoremmin:

Luolat on pian kuvailtu. Noin kahdeksan jalkaa pitkä, viisi jalkaa korkea ja kolme jalkaa leveä käytävä vie parinkymmenen jalan levyiseen ja samanpituiseen pyöreään luolaan. Tällaisia luolia on kukkuloissa, ja siinä on kaikki, mitä Marabar-luolista voi sanoa. Sitten kun matkailija on nähnyt yhden, kaksi, kolme, neljä, neljätoista tai kaksikymmentäneljä seläistä luolaa, hän palaa Chandraporeen, tietämättä oikein, onko hän kokenut jotakin erikoista, *mitätöntä*, vai *ei mitään*. Hänen on hyvin vaikea keskustella luolista tai erotella niitä mielessään toisistaan, sillä niiden muoto *ei* vaihtelee milloinkaan, *eivät* minkäänlaiset veistokset, *ei* edes ampiaispesä tai yöperhonen erota toista toisesta. *Ei mitään*, *ei* niin *mitään* liity niihin, *eikä* niiden maine – sillä maine niillä kieltämättä on – johdu ollenkaan ihmisten puheista. (Forster 1985, 166–167; kursivoinnit S. K.)

Katkelman kiellot ilmaisevat epäsuorasti erilaisia oletuksia, joita ihmisillä on nähtävyyksistä, ja lisäksi ne tuovat esiin luolien ta-

voittamattomuuden, sanoinkuvaamattomuuden ja erikoislaatuisuuden, jonka kuvaamiseen epämääräiset (*indeterminate*) kiellot tuntuvat osuvammilta ja varmemmilta kuin täsmälliset myönteiset kuvaukset.

Gillian Beer on kiinnittänyt Forsterin romaanissa huomiota sanan *nothing* jatkuvaan toistoon. ”Ei mitään” on romaanissa usein luettavissa myös ei-minkään, tyhjyyden, merkityksessä, mikä tulee selvemmin esiin alkukielellä. Esimerkiksi edellä siteerattu lause ”Ei mitään, ei niin mitään liity niihin” on englanniksi monitulkintaisempi (*ambiguous*): ”Nothing, nothing attaches to them” (Forster 1965, 124). Lauseen voi tulkita merkityksissä ”mitään ei liity niihin” ja ”ei-mitään liittyy niihin”. Myös rouva Mooren, neiti Questedin sulhasen äidin, luolassa käynnistä kerrottaessa sanaa *nothing* käytetään monitulkintaisesti. Luolan kaiku oli mumissut hänelle: ”Everything exists, nothing has value” (mt. 147). Onko siis ei-millään arvoa vai eikö millään ole arvoa? ”Ei mitään” kattaa romaanissa koko Intian: ”But nothing in India is identifiable, the mere asking of a question causes it to disappear or to merge into something else” (mt. 83–84). Ensilukemalta lauseen alku hahmottuu merkityksessä ”Intiassa ei voi tunnistaa mitään”, mutta lauseen taustalta kajastaa myös merkitys ”Intiassa ei-mitään on tunnistettavissa” (Beer 1980, 156–159).

*Matka Intiaan* on hyvä esimerkki siitä, kuinka kieltoilmauksia voidaan käyttää tehokkaasti kuvattaessa jotakin sellaista, mikä ylittää arkipäiväisen ja on yliluonnollista. Kieltojen epämääräisyys on haaste lukijalle: kun kerrotaan, millainen jokin asia ei ole, on lukijan pohdittava, millainen se voisi olla (Bartlett 1987, 49). Monitulkintaisen kiellon kohdalla lukijan on puolestaan pohdittava, mikä vaihtoehtoisista merkityksistä sopisi asiayhteyteen parhaiten. Olisiko esimerkiksi sana *nothing* mielekkäämpää tulkita merkityksessä ”ei mitään” vai merkityksessä ”ei-mitään”? Sanan *ambiguity* suomenkieliset vastineet ”merkityshuojunta” ja ”merkityskeinunta” kuvaavat hyvin tilannetta, jos-



sa molemmat tulkintavaihtoehdot tuntuvat yhtä perustelluilta ja lukija haluaisi säilyttää luennassaan molemmat.

## Kieltäminen ja epäsuoruus

Kun analysoin edellä Lauri Viidan runoa ”On minulla muistamista”, kävi ilmi, kuinka kieltoilmausten avulla voi kertoa asioita epäsuorasti. Runossa pelkkä puuttuvien asioiden luettelo kertoo jotakin runon puhujan elämästä. Vaikka kuva lyyrisestä minästä jääkin hyvin hataraksi, on selvää, että runo välittää epäsuorasti sellaista, mitä siinä ei suorasanaisesti sanota. Runon puhuja ei esimerkiksi kerro mitään iästään, mutta lukija on silti pelkän puuteluettelon perusteella taipuvainen olettamaan hänet iältään aviokelpoiseksi.

On olemassa myös joitakin vakiintuneita kieltoilmausten varaan rakentuvia retorisia lausekuvioita, joiden avulla asioita voidaan kuvata epäsuorasti. Niitä ovat esimerkiksi litoteesi ja kielteiseksi kaksoisrajaukseksi kutsumani lausekuvio, jotka rakenteeltaan muistuttavat hieman toisiaan.

Litoteesi (kreik. *litotes*) tarkoittaa vastakohdan kieltoa (Hoffmann 1987, 38–39). Esimerkiksi jonkin asian suuruutta voidaan kuvata litoteesin avulla käyttämällä ilmaisua ”ei pieni”. Litoteesin ymmärtämisessä asiayhteys on erittäin olennainen. Esimerkiksi Pierre Corneillen näytelmässä *Cid* (1636; 1917, III.4) Chimene sanoo kosijalleen Rodrigolle ”Sua vihaa en”, jolloin asiayhteys – se, että Rodrigo on juuri tappanut Chimenen isän kaksintaistelussa – paljastaa lauseen ilmaisevan epäsuorasti Chimenen syvää rakkautta Rodrigoa kohtaan. (Dupriez 1991, 263.)

Usein litoteesi korostaa etymologiansa (kreik. *litós*, ”vaatimaton, yksinkertainen”) mukaisesti vaatimattomuutta. Esimerkiksi varovaisia ja epämääräisiä ilmauksia ”ei pieni” ja ”ei huono” voi käyttää tilanteissa, joissa ”suuri” ja ”hyvä” tuntuisivat liian vahvoilta ja liian täsmällisiltä luonnehdinnoilta jostakin asiasta. Va-

roavaisuus ja vaatimattomuus ei ole kuitenkaan litoteesin ainoa tyyli­laji, vaan sitä voidaan käyttää myös leikillisesti:

On hyvä, että kirjallisuutta käsitellään, mutta *ei minulla mitään ole sen lukemistakaan vastaan*. (Viita 1994, 320; kursivoi­ti S. K.)

Lauri Viidan aforismissa litoteesi ei tunnu ilmaisevan niinkään varovaisuutta kuin ivallisuutta. Aforismin leikillinen vaikutelma syntyy odotusten rikkomisesta. *Cid*-näytelmässä repliikin ”Sua vihaa en” perusteella Chimenen voidaan olettaa ajattelevan, että Rodrigo luulee hänen vihaavan tätä. Siksi repliikki ei tunnu asiayhteydessään yllättävältä. Viidan aforismin kiello on sen si­jaan yllättävä, koska se ilmaisee epäsuorasti ajatuksen kirjallisuus­den lukemisen vastustamisesta, mikä rikkoo odotuksemme. Epämääräiseksi (*indeterminate*) litoteesin tekee se, että se useim­miten jättää avoimeksi, kuinka vahvaksi ilmaukseksi se olisi tul­kittava. Pitäisikö esimerkiksi Viidan aforismin litoteesi tulkita merkityksessä ”mutta minä *kannatan* niiden lukemistakin” vai vahvemmin, ”mutta minä *kehotan* lukemaankin niitä”? Vai pi­täisikö ei-vastustaminen tulkita peräti *vaatimiseksi*?

On huomattava, että vaikka asioiden kuvaaminen epäsuoras­ti kieltoilmausten avulla onkin usein epämääräistä, ei epäsuor­uus johda kuitenkaan välttämättä epämääräisyyteen. Tämä käy hyvin ilmi kielteisiksi kaksoisrajaukseksi kutsumassani retorises­sa kuviossa, jossa litoteesin tavoin käytetään kieltoilmauksia asi­oiden epäsuoraan kuvaamiseen. Rakenteeltaan kielteinen kak­soisrajaus on ikään kuin kaksinkertainen litoteesi. Suurehkon ihmisen kokoa voidaan esimerkiksi määritellä litoteesin avulla toteamalla, ettei hän ole pieni. Kielteisessä kaksoisrajauksessa kuvattavaa ominaisuutta rajataan puolestaan kahdesta suunnas­ta siten, että molemmat ääripäät kielletään: sanotaan, ettei hän ole suuri, muttei pienikään.

Esimerkiksi Nikolai Gogolin *Kuolleiden sielujen* (1842) alussa kuvaillaan Tšitšikovia kiertelevästi kielteisiä kaksoisrajauksia käyttäen: ”Vaunuissa istui herrasmies, joka ei ollut ulkohahmoltaan kaunis, muttei rumakaan, ei liian lihava, eikä liian laiha; ei voinut sanoa että hän olisi ollut vanha, muttei sitäkään että olisi ollut liian nuori” (Gogol 1970, 12). Suomalaisessa proosassa vastaavanlaisen henkilökuvauksen tapaa Jorma Korpelan romaanista *Tohtori Finckelman* (1952), jossa päähenkilö luonnehtii potilastaan neiti Liliania samalla tavalla kierrellen ja kaarrellen:

Moni on kakku päältä kaunis ... Noin ajattelin hänet nähdesäni ensi kertaa. Erehdys! Hän oli kaunis sisältäkin, kuten tulini myöhemmin huomaamaan.

Ja sitäpaitsi: ei hän päältäpäin kaunis ollutkaan, jos nyt ei rumakaan, ei, sitä hänestä ei voinut sanoa missään tapauksessa kukaan muu kuin kilpaileva kanssasisar. [...] Saatoin panna myös heti merkille hänen pituutensa. Hän ei ollut kovin pitkä jos kohta ei aivan lyhytkään, varsin tavallinen siis siinäkin suhteessa. Hänessä ei todellakaan ollut mitään erikoista, enkä minä totta puhuen kiinnittänyt häneen silloin juuri minäänlaista huomiota. [...] Silmät hänellä olivat kyllä erikoiset. (Korpela 1996, 123; ks. myös Salin 1999, 78–79.)

Tällainen kiertely ja kaartelu ei ole sen epämääräisempää kuin jos todettaisiin, että joku on keski-ikäinen tai -pituinen. Kaksi epämääräistä ja epäsuoraa määritelmää muodostavat yhdessä jo melko tarkan määritelmän. Vaikka Gogolin ja Korpelan kaksoisrajaukseen perustuvissa kuvauksissa tuodaan esiin henkilöiden keskinkertaisuus, kuvaukset synnyttävät paradoksaalisesti vaikutelman epätavallisuudesta. Tšitšikov ja Lilian tuntuvat olevan *poikkeuksellisen* tavallisia.

*Tohtori Finckelmanissa* on huomattava erikseen Korpelalle tyypillinen oikullisuus, väitteiden ja piilomerkitysten ristiriitaisuus (Salin 1999, 74–76, 78–79). Romaanin päähenkilö-kerto-

ja käyttää ensin sananlaskua ”Moni on kakku päältä kaunis”, mutta myöhemmin hän toteaaakin, ettei Lilian olekaan kaunis päältäpäin. Hän myös kertoo panneensa heti merkillle Lilianin pituuden, mikä luo odotuksen tavallisuudesta poikkeavasta pituudesta, mutta sitten hän kieltääkin pituuden erikoislaatuisuuden ja toteaa, ettei Lilianissa ole *todellakaan mitään* erikoista. Kun lukija on juuri toipunut tästä odotuksen rikkoutumisesta, kertoja sanookin, että Lilianin silmät ovat erikoiset.

Kalevalaisessa runoudessa käytetään samantapaista kielteisen kaksoisrajoituksen tekniikkaa. Seuraavassa *Kalevalasta* (Lönnrot, 1849) lainatussa katkelmassa kuvataan merestä noussutta pientä miestä, suuren tammen kaatajaa:<sup>3</sup>

Ei tuo ollut suuren suuri,  
eikä aivan pienen pieni:  
miehen peukalon pituinen,  
vaimon vaaksan korkeuinen.  
(*Kalevala*, 2. runo, säkeet 113–116.)

Erikoiseksi esimerkin tekee se, että epäsuoran, kielteiseen kaksoisrajoitukseen perustuvan kuvauksen jälkeen asia kuvataan kuitenkin suorasti ja täsmällisesti. Tällaisen tekniikan käyttö ei ole vain yksittäinen poikkeus *Kalevalassa*, vaan vastaavanlaista tekniikkaa käytetään muissakin yhteyksissä. Esimerkiksi 19. runossa (säkeet 225–230) Tuonen hauesta sanotaan, ettei se ole pienen pieni eikä suuren suuri, mutta silti sen kielen kerrotaan olevan ”kahta kirvesvartta, / hampahat haravan varren, / kita kolmen kosken verta, / selkä seitsemän venehen”.

Kuvaukset miehestä ja hauesta eivät selvästikään ole epämääräisiä, mutta ne lähestyvät Soon Peng Sun määrittelemää hämähäköisyyden (*obscurity*) tyyppiä, jossa sanojen suhde toisiinsa on järjenvastainen (Su 1994, 117). Siteeraamissani katkelmissa sanat

<sup>3</sup> *Kalevala*-esimerkit ja edellä siteerattu Gogol-esimerkki ovat molemmat artikkelista Kurman 1969, 341–342.

itssään ovat selkeitä, mutta niiden yhdistelmä tuntuu käsittämättömältä. Peukalon kokoinen mies on ilman muuta pienen pieni, mutta silti hänen erikoislaatuinen pienuutensa kielletään.

Vaikka kuvaukset tietyn ristiriitaisuutensa vuoksi täyttävätkin yhden Sun määrittelemistä hämäryyden tuntomerkeistä, niitä ei voi pitää varsinaisesti hämärinä, sillä kuvausten näennäinen ristiriitaisuus on selitettävissä asiayhteyden perusteella. Kuvaukset sijoittuvat myyttiseen maailmaan. Pieni mies ei ole mikä tahansa mies, vaan hän tulee vedestä Väinämöisen pyydettyä ensin apua luonnottarelta, äidiltään. Haukikin on nimenomaan ”Tuonen hauki, ve’en koira”. Siksi on luonnollista, ettei miestä ja haukea arvioida tavanomaisin mittayksiköin. Tammen kaataja on pieni myös Väinämöisen mielestä, ja haukeakin Pohjolan emäntä ja seppo Ilmarinen kutsuvat suureksi ja lihavaksi. Eeppisen kertojajäsenen vähättelevät kuvaukset ilmaisevat kuitenkin epäsuorasti, että veden väki voisi periaatteessa olla vieläkin pienempää ja Tuonen hauki vieläkin suurempi.

Kuvausten ristiriitaisuus on onnistunut tehokeino, jolla miehen ja hauen poikkeavuus korostuu entisestään. Tehokeinoa tuntemattomalle lukijalle tai kuulijalle kuvausten alussa oleva kaksoisrajaus luo tehokkaasti odotuksen miehen ja hauen keskimittaisuudesta, ja tällaista taustaa vasten peukalon tai seitsemän veneen mittaisuus tuntuu entistäkin yllättävämmältä.

### Vaatimuksia lukijalle

Kieltoilmausten runsas käyttö korostaa usein lukijan aktiivisuuden merkitystä. Monitulkintaisten (*ambiguous*) kieltojen äärellä korostuu valinnan vaatimus: lukijan on valittava eri tulkintavaihtoehtoista se, mikä sopii parhaiten asiayhteyteen. Monitulkintaisuutta useammin kiellot ovat kuitenkin epämääräisiä (*indeterminate*), sillä jos asiaa kuvataan epäsuorasti sen kautta, mitä se ei ole, jää avoimeksi, mitä se voisi olla. Koska tulkintojen

määrää ei tällöin ole rajattu, ei lukija voikaan kysyä, mikä tulkintavaihtoehtoista tuntuisi mielekkäimmältä, vaan *miten* hänen olisi tulkittava epämääräinen ilmaus. (Su 1994, 113.) Epämääräiset kiellot muistuttavat siten Roman Ingardenin epämääräisyyskohtia (*Unbestimmtheitsstelle*), jotka myös vaativat lukijalta tekstin täydentämistä.

Myös silloin kun kiellot ovat hämäriä (*obscure*), edellytetään lukijalta tavallista enemmän aktiivisuutta. Jos kiellon hämäryys johtuu sanaston vaikeudesta tai sanojen käytöstä esoteerisissa merkityksissä, saattaa lukija tulkita hämärän kiellon suhteellisen helposti sanakirjoja käyttäen. Jos kiellon hämäryys taas johtuu sanojen järjenvastaisesta suhteesta toisiinsa, se ei ole selvitettävissä sanakirjojen avulla, vaan lukijalta edellytetään enemmän luovuutta ja mielikuvitusta, ennen kaikkea aikaa ja kärsivällisyyttä.

## Kirjallisuus

- Bartlett, Bertrice, "Negatives, Narrative, and the Reader". *Language and Style* 20:1 (1987), 41–62.
- Beer, Gillian, "Negation in *A Passage to India*". *Essays in Criticism* 30:2 (1980), 151–166.
- Burke, Kenneth, *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1966.
- Calderwood, James L., *To Be and Not To Be. Negation and Metadrama in Hamlet*. New York: Columbia University Press 1983.
- Cohen, Morris R. ja Ernest Nagel, *An Introduction to Logic and Scientific Method*. London: Routledge and Kegan Paul 1951. (1934)
- Corneille, Pierre, *Cid*. Suom. Eino Leino. Porvoo: WSOY 1917. (*Le Cid* 1636)
- Dupriez, Bernard, *A Dictionary of Literary Devices. Gradus A–Z*. Käänt. ja toim. Albert W. Hallsall. Toronto, Buffalo: Univer-

- sity of Toronto Press 1991. (*Gradus: les Procédés littéraires. Dictionnaire* 1984)
- Eliot, Thomas Stearns, "Ontot miehet". Suom. Aale Tynni. *Kaksikymmentäyksi Nobel-runoilijaa*. Toim. Aale Tynni. Porvoo, Helsinki: WSOY 1976, 173–177. ("The Hollow Men" 1925)
- Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*. New York: New Directions 1966. (1930)
- Enwald, Liisa, *Kaiken liikkeessä lepo. Monihahmotteisuus Mirkka Rekolan runoudessa*. Helsinki: SKS 1997.
- Fiskå Hägg, Henny, *Knowing the Unknowable. Clement of Alexandria and the Origins of Christian Apophaticism*. Universitetet I Bergen. Institutt for klassisk filologi, russisk og religionsvitenskap 1996.
- Forster, E. M., *A Passage to India*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd. 1965. (1924)  
–*Matka Intiaan*. Suom. Väinö Nyman. Jyväskylä, Helsinki: Gummerus 1985.
- Givón, Talmy, *On Understanding Grammar*. New York, San Francisco, London: Academic Press 1979.
- Gogol, Nikolai, *Kuolleet sielut*. Suom. Juhani Konkka. Helsinki: Otava 1970. (*Mertvyje duši* 1842)
- Hakulinen, Auli ja Jussi Ojanen, *Kielitieteen ja fonetiikan termistöä*. Helsinki: SKS 1976.
- Herget, Winfried, "The Poetics of Negation in Faulkner's *Absalom, Absalom!*" *Faulkner's Discourse. An International Symposium*. Toim. Lothar Hönnighausen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989, 33–45.
- Hoffmann, Maria E., *Negatio Contrarii. A Study of Latin Litotes*. Assen: Van Gorcum 1987.
- Horn, Laurence R., *A Natural History of Negation*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1989.
- Katajamäki, Sakari, "Runouden kieltoilmaukset ja kuvallisuuden paradoksi". *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Toim. Katriina Kajannes ja Leena Kirstinä. Helsinki: Yliopistopaino 2000, 133–158.

- Korpela, Jorma, *Tohtori Finckelman. Ihmiskurjan kertomus*. Helsinki: SKS 1996. (1952)
- Kurman, George, "Negative Comparison in Literary Epic Narrative". *Comparative Literature* 21 (1969), 337–347.
- Launonen, Hannu, "Poeettisen kielen kaksi periaatetta. Lauri Viidan ratkaisuja". *Teokset, taustat, tutkijat*. Toim. Jaana Anttila. Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja 42. Helsinki: SKS 1988, 11–37.
- Leech, Geoffrey N., *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman 1976. (1969)  
–*Principles of Pragmatics*. London, New York: Longman 1986. (1983)
- Lyons, John, *Semantics*. Osa 2. Cambridge: Cambridge University Press 1985. (1977)
- Lönnrot, Elias, *Kalevala*. Helsinki: Suuri Suomalainen Kirjakerho 1985. (1849)
- Marjanen, Kaarlo, *Nuolia sumusta. Mietelmiä – teesejä – tapailuja*. Porvoo, Helsinki: WSOY 1946.
- Martin, Terence, "The Negative Structures of American Literature". *American Literature* 57:1 (1985), 1–22.
- Mehtonen, Päivi, "Obscurity as a Linguistic Device: Introductory and Historical Notes". *Danish Yearbook of Philosophy* 31 (1996), 157–168.
- Salin, Sari, Intertekstuaalinen minuus. Ironia, metafiktio ja intertekstuaalisuus Jorma Korpelan romaaneissa *Martinmaa*, *mieshenkilö* ja *Tohtori Finckelman*. Kotimaisen kirjallisuuden painamaton lisensiaattityö. Helsingin yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos 1999.
- Scheffler, Israel, *Beyond the Letter. A Philosophical Inquiry into Ambiguity, Vagueness and Metaphor in Language*. London, Boston, Henley: Routledge and Kegan Paul 1979.
- Sebeok, Thomas A. (toim.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Osa 1. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter 1986.
- Stierle, Karlheinz, "Partielle und asymmetrische Negationen". *Positionen der Negativität*. Toim. Harald Weinrich. München: Wilhelm Fink Verlag 1975, 451–452.



- Su, Soon Peng, *Lexical Ambiguity in Poetry*. London, New York: Longman 1994.
- Viita, Lauri, *Kootut runot*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY 1994. (1966)
- Zwicky, Arnold M. ja Jerry M. Sadock, "Ambiguity Tests and How to Fail Them". *Syntax and Semantics*. Osa 4. Toim. John P. Kimball. New York, San Francisco, London: Academic Press 1975, 1–36.

## Kirjoittajat

**Outi Alanko**, FL, on tutkija Helsingin yliopistossa taiteiden tutkimuksen laitoksella. Hän on tutkinut fenomenologisia kirjallisuusteorioita ja valmistelee väitöskirjaa Maurice Blanchot'n tuotannosta.

**Teemu Ikonen**, FT, on yleisen kirjallisuustieteen tuntiopettaja Helsingin yliopistossa sekä Nuori Voima -lehden päätoimittaja. Hän tutkii 1700-luvun kirjallisuuden ja Denis Diderot'n ohella avantgarden historiaa.

**Janna Kantola**, FT, on tutkija Helsingin yliopistossa sekä runouslehti Tuli&Savun päätoimittaja. Hän on julkaissut tutkimukset gnostilaisista teemoista Pentti Saarikosken Tiarnia-sarjassa (SKS, 1998) sekä modernismin jälkeisestä runoudesta (Palmenia, 2001).

**Sakari Katajamäki**, FL, on tutkija Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksella. Hän valmistelee väitöskirjaa Lauri Viidasta ja nonsensesta.

**Sari Kivistö**, FL, on tutkija Helsingin yliopistossa. Häneltä on ilmestynyt suomennosvalikoima *Hämärään miesten kirjeet* (Yliopistopaino, 1999) sekä samaa aihetta käsittelevä tutkimus *Creating Anti-Eloquence*. (Tiedeseura, 2002).

**Kuisma Korhonen**, FT, on helsinkiläinen tutkija kirjallisuuden tutkimuksen valtakunnallisessa tutkijakoulussa. Hänen keskeisiä kiinnostuksen kohteitaan ovat olleet esseen teoria, kirjallisuuden etiikka sekä ranskalainen symbolismi.

**Päivi Kosonen**, FT, toimii yleisen kirjallisuustieteen assistenttina Tampereen yliopistossa. Häneltä on ilmestynyt ranskalaista omaelämäkertaa käsittelevä teos *Elämät sanoissa* (Tutkijaliitto, 2000).

**Päivi Mehtonen**, FT, on kirjallisuustieteen dosentti Tampereen ja Helsingin yliopistoissa. Hän on tutkinut keskiajan poetiikkaa ja kirjallisuutta, hämäryyden käsitehistoriaa sekä historian ja teorian vuorovaikutusta.

**Maria Salenius**, FT, on brittiläisen kirjallisuuden yliopistonlehtori Helsingin yliopiston Englannin kielen laitoksella. Hän tutkii englantilaisen runoilijan ja papin John Donnen uskonnollista tuotantoa, reformaatiota ja kieltä sekä uudemmissa kirjailijoista Evelyn Waughia.

**Marika Tuohimaa**, FL, on Suomen Akatemian tutkija ja tuntiopettaja Tampereen yliopiston matematiikan, tilastotieteen ja filosofian laitoksella. Hän valmistelee väitöskirjaa Jacques Derridan filosofiasta.

## Henkilöhakemisto

Vain sellaisten henkilöiden elinvuodet on mainittu, joihin tässä teoksessa viitataan toistuvasti.

### A

Agricola, Rudolf 47  
Agrippa, kuningas (Apt.) 114  
Alanus ab Insulis 17a  
Albertus Magnus (n. 1200-1280)  
45, 51  
d'Alembert, Jean Le Rond  
(1717–1783) 87–109  
Alexander de Villa Dei 46  
Angela da Foligno 119  
Anonyymi *Tietämättömyyden  
pilvi* 71  
Aristoteles (384–322 eKr) 21,  
46, 47, 66, 101  
Arnoldus de Thungaris (k. 1540)  
51, 56  
Augustinus (354–430) 13, 17, 18,  
60, 63, 113, 116, 117–118, 119,  
122, 123  
Avilan Teresa 19

### B

Balzac, Honoré de 91  
Barnes, Djuna (1892–1982)  
190–219  
Barney, Natalia 194  
Barthes, Roland (1915–1980)  
26, 101–102, 111, 155, 156,  
157, 209

Baudelaire, Charles (1821–1867)  
134, 137, 142  
Baudrillard, Jean 133  
Baumgarten, A. G. 23  
Bayle, Pierre 103  
Beckett, Samuel 194  
Beer, Gillian 257  
Benstock, Shari 197  
Bjurström, C. G. 233  
Blake, William 115  
Blanchot, Maurice (1907– ) 31,  
136, 144, 156, 157, 160–189  
Boccaccio, Giovanni 18  
Boileau(-Despréaux), Nicolas  
(1636–1711) 93, 101  
Bonaventura (1217–1274) 60,  
63, 71  
Bonnefoy, Yves 135  
Bonniot, Dr 143  
Booth, John Wilkes 250  
Boureau, Alain 119  
Bruni, Leonardo (1369–1444)  
43–44  
Bunyan, John (1628–1688) 115,  
118  
Burke, Edmund (1729–1797)  
23, 106  
Butor, Michel (1926– ) 26, 224

## C

Calinescu, Matei 97  
Campbell, George 21a  
Caputo, John D. 19  
Carroll, Lewis 31  
Cazalis, Henry 152  
Cellini, Benvenuto (1500–1571)  
116, 119–120  
Chirico, Giorgio de 204  
Cicero (106–43 eKr) 40, 42, 49,  
52, 66  
Cixous, Hélène 157  
Claudel, Paul 137  
Cochin, Charles-Nicolas  
nuorempi (1715–1790) 87,  
88, 89, 90, 95, 106, 107  
Corneille, Pierre 258  
Crotus Rubeanus (n. 1480–1539)  
40

## D

Daavid 65  
Damrosch, Leon 97–98  
Daniel 44  
Duguay, Michel 157  
Delègue, Yves 143  
Deleuze, Gilles (1925– ) 30, 133  
Derrida, Jacques (1930– ) 135,  
149–150, 151, 153, 156,  
157, 191–192, 193  
Descartes, René (1596–1650)  
133, 156, 192  
Dewey, John 134  
Diderot, Denis (1713–1784)  
87–109  
Dominicus, pyhä (*Hämäräin  
miesten kirjeissä*) 54–55  
Donne, John (1572–1631) 23,  
60–86

Duns Scotus 44

Durand, Pascal 135, 137  
Duras, Marguerite (1914–1996)  
125, 126

## E

Eckhart, Mestari 19  
Edson, Laurie 231  
Ekelöf, Gunnar (1907–1968)  
220–221, 233–238, 241  
Eliot, T. S. (1888–1965) 25,  
156, 252  
Empson, William (1906–1984)  
24, 246  
Emerson, Ralph Waldo 134  
Enqvist, Per Olov 110  
Erasmus Rotterdamilainen  
(1467–1536) 45, 46, 55  
Esteban, Claude 135

## F

Flanner, Janet 194  
Forster, E. M. (1879–1970)  
254–257  
Foxe, Richard 66  
Frank, Joseph 197, 210  
Freud, Sigmund (1856–1939) 124,  
207–208

## G

Genet, Jean 133  
George, Stefan 137  
Gide, André 137  
Gogol, Nikolai (1809–1852)  
260, 261a  
Gondek, Hans-Dieter 165a, 172  
Gusdorf, George 112, 113  
Guyon, Madame 121

## H

Haavikko, Paavo 32a  
Harpham, Geoffrey G. 113  
Hegel, G. W. F. (1770–1831)  
14a, 145  
Heidegger, Martin (1889–1976)  
14a, 19, 29  
Herakleitos Hämärä (n. 540–  
480 eKr.) 13–14, 18, 26, 29,  
220  
Herder, J. G. von 122  
Hermogenes (100-luku) 55–56  
Hildegard Bingeniläinen 19  
Hobbes, Thomas 22  
Homeros 101  
Horatius (65–8eKr) 45, 48, 96  
Horn, Laurence 250  
Hugo, Victor 134  
Hurd, Richard (1720–1808) 97,  
98a  
Huret, Jules 139  
Husserl, Edmund 162, 211a

## I

Ingarden, Roman (1893–1970)  
173, 263  
Iser, Wolfgang (1926– ) 162, 173  
Isokrates 42

## J

Jacobsen, Mikkel-Borch 217  
Jacobshagen, Cornelia 121  
James, Henry 124  
James, William (1842–1910) 112,  
116  
Jaucourt, Louis de (1704–1779)  
89, 90  
Jean-Paul (Jean Paul Friedrich  
Richter) 91  
Jeesus Kristus 68–69, 89, 120

Jeremia 42

Jesaja 73

Job 39

Johannes, ks. Ristin Johannes

Johnson, Samuel 96

Joosef 44

Joyce, James (1882–1941) 9,

26a, 29, 194, 220, 225,

236–237, 239

Jung, C. G. 203

## K

Kafka, Franz 225

Kandinsky, Wassily 111

Kant, Immanuel 98

Kierkegaard, Sören 19

King, Henry 65

Kircher, Athanasius (1602–

1680) 14, 61

Kopernikus, Nikolaus (1473–  
1543) 61

Korpela, Jorma 260

Kristeva, Julia (1941–) 10a, 29,

30, 133, 135, 150, 151,

205–207, 211–212, 217

## L

Lacan, Jacques (1901–1981) 30,  
165, 172–173, 217

Laclos, Choderlos de 91

Lanson, Gustave (1857–1934)

135, 141

Leech, Geoffrey N. 250, 251

Leroy, Claude 124

Levinas, Emmanuel (1906–1995)

163, 174, 177, 178–179, 183,

191, 193, 195–200, 217

Lincoln, Abraham 250, 251

Luther, Martti 64

Luukas 69, 114, 116

## M

Madonna 121  
Maeterlinc, Maurice 137  
Mallarmé, Stéphane (1842–1898)  
24, 26a, 29, 133–159, 210  
Manno, Yves di 135  
Manutius, Aldus 55  
Marchal, Bertrand 145  
Marguerite Porete 21  
Marjanen, Kaarlo 252  
Matteus 69  
Mauron, Charles 136  
Mazeppa, Ivan 250, 251  
Melanchthon, Philipp (1497–1560)  
44, 48, 50  
Meschonnic, Henri 135  
Michaux, Henri (1899–1984) 29,  
220–233, 234, 235, 236, 237,  
241  
Miika 39  
Monica (kirkkoisä Augustinuksen  
äiti) 117  
Montaigne, Michel de (1533–1592)  
103, 104, 134  
Mortensen, Anders 234

## N

Nancy, Jean-Luc 199  
Nerval, Gérard de 134  
Newman, John Henry (1801–1890)  
118, 121  
Nietzsche, Friedrich 14a  
Norris, Margot 225

## O

Olsson, Anders 233, 235, 236

## P

Paavali (Saul) 114, 116, 117, 118  
Pascal, Blaise (1623–1662) 26, 118,

134

Perec, Georges (1936–1982) 28,  
125, 126  
Perrault, Charles 101  
Petrarca, Francesco (1304–1374)  
18, 87, 122  
Petrus Hispanus (*Hämäräin miesten  
kirjeissä*) 56  
Picasso, Pablo 171  
Pico della Mirandola 44  
Pindaros (518– n. 438 eKr) 13, 29  
Platon (427–347 eKr) 13, 54, 101,  
118, 150, 220  
Plotinos (n. 205–270) 60, 70  
Poe, Edgar Allan 28  
Poulet, Georges 178  
Propp, Vladimir 101  
Proust, Marcel (1871–1922) 135,  
140, 141  
Pseudo-Dionysios 19

## Q

Queneau, Raymond 28  
Quintilianus (n. 35–95) 9, 16, 18,  
27, 30–31, 50

## R

Rabelais, François (n. 1494–1553)  
22, 134  
Radcliffe, Ann 97  
Rainolds, John 66  
Redfield, James 121  
Redon, Odilon 169  
Rekola, Mirkka 251  
Rembrandt 191  
Reynolds, Sir Joshua (1723–1792)  
96  
Ricardou, Jean 153  
Richard, Jean Pierre 144  
Ricoeur, Paul 113

- Rimbaud, Arthur (1854–1891),  
137, 142, 234  
Rissanen, Paavo 73a  
Ristin Johannes 19  
Robbe-Grillet, Alain (1922– ) 125,  
126  
Ronsard, Pierre de 134  
Rosenheim, Shawn James 28  
Rousseau, Jean-Jacques (1712–1778)  
122–123
- S**  
Saarikoski, Pentti (1937–1983)  
220–221, 239–241  
Sade, markiisi de 102  
Sarraute, Nathalie (1900–1999)  
125, 126  
Sartre, Jean-Paul 145, 150  
Saussure, Ferdinand de 193  
Scaliger, Julius Caesar 49  
Scheffler, Israel 248  
Scherer, Jacques 138a, 149  
Schestag, Thomas 180  
Schleiermacher, Friedrich 14a  
Schor, Naomi 96  
Shaftesburyn jaarli 95–96  
Sheringham, Michael 123–124  
Sjöberg, Leif 235  
Šklovski, Viktor 25  
Sokal, Alan 30, 133  
Sokrates 54, 220  
Spinoza, Benedictus de 200  
Stein, Gertrude (1874–1946) 11a,  
26a, 194  
Sterne, Laurence (1713–1768) 102–  
103  
Stevens, Wallace 26  
Su, Soon Peng 247–248, 249, 261  
Swift, Jonathan 21
- T**  
Taylor, Charles 122  
Teresa, ks. Avilan Teresa  
Toklas, Alice B. 194  
Trotet, François 225  
Tuomas Akvinolainen (1225–1274)  
44, 45  
Tuomas, pyhä (*Hämäräin miesten  
kirjeissä*) 54–55
- U**  
Ulrich von Hutten (1488–1523) 40,  
42
- V**  
Valéry, Paul (1871–1945) 135, 137,  
156, 157  
Vergilius 40  
Verlaine, Paul 137  
Viita, Lauri (1916–1965) 244, 245,  
249–250, 252–253, 258, 259  
Virilio, Paul 30, 91  
Vives, Juan Luis (1492–1540) 43,  
44, 47–48, 50
- W**  
Walpole, Horace 97  
Watelet, M. 97  
Weintraub, Karl 112  
Whitman, Walt 134  
Wilde, Oscar 137  
Wilson, Thomas 66  
Winters, Yvon 134  
Wittgenstein, Ludwig 157  
Wood, Thelma 194  
Woolf, Virginia 111
- Z**  
Zola, Emile (1840–1902) 134, 141  
Zukofsky, Louis 26a